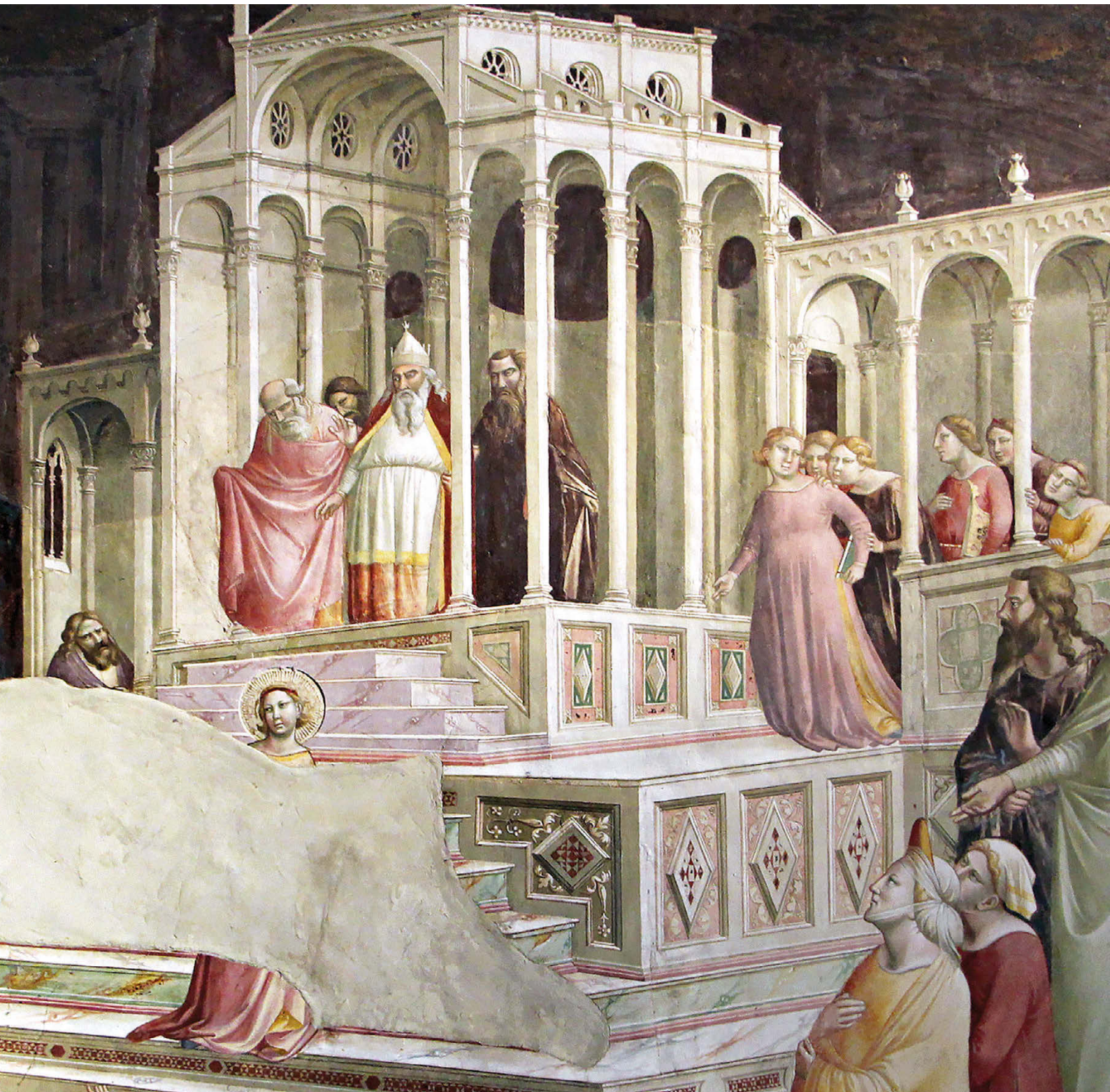
Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali

a cura di Silvia Beltramo e Carlo Tosco



Firenze. Basilica di Santa Croce, Cappella Baroncelli, Taddeo Gaddi, *Presentazione di Maria Vergine al tempio*, 1330 ca., particolare, pittura a fresco (foto © Wikimedia Commons).

2 ARCHItettura MEDievale

ARCHItettura
MEDievale
Collana editoriale, volume n. 2
Direttori della collana: Silvia Beltramo e Carlo Tosco

Secondo volume *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*

Curatori
Silvia Beltramo e Carlo Tosco

Comitato scientifico internazionale
Andrea Augenti, Xavier Barral i Altet, Arturo Calzona, Giovanni Coppola, Joan Domenge Mesquida, Bruno Klein, Saverio Lomartire, Nicolas Reveyron, Dany Sandron, Michele Luigi Vescovi e Guglielmo Villa

Gruppo di ricerca Politecnico di Torino – DIST
Silvia Beltramo, Andrea Bocco, Chiara Devoti, Maurizio Gomez Serito, Elena Gianasso, Laura Antonietta Guardamagna, Gabriele Garnero, Filippo Gemelli, Andrea Longhi e Carlo Tosco

Comitato editoriale
Arianna Carannante, Alessandra Panicco e Ilaria Papa

I contributi sono stati oggetto di duplice *peer review* grazie alla cortese disponibilità di revisori italiani e stranieri.

Tutte le immagini pubblicate sono state soggette a comunicazione del proposito di pubblicare, come da circolare n. 33 del 7 settembre 2017 della Direzione Generale Archivi del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo.
Le fotografie all'interno dei singoli contributi sono degli Autori, ove non differentemente indicato, o autorizzate alla pubblicazione.

La presente pubblicazione è finanziata con i fondi del Dipartimento d'Eccellenza MIUR 2018-2022 conferito al DIST del Politecnico di Torino, in particolare nell'ambito dei progetti *Medieval Heritage Platform e Cistercian Cultural Heritage*.



ISSN 2785-4663
e-ISSN 2785-4566
ISBN 978-88-9285-143-6
e-ISBN 978-88-9285-144-3
© 2022 All'Insegna del Giglio s.a.s.

OPEN ACCESS (CC BY-NC-ND 4.0)
Attribuzione - Non commerciale
Non opere derivate 4.0 Internazionale

All'Insegna del Giglio s.a.s
via A. Boito, 50-52
50019 Sesto Fiorentino (FI)
www.insegnadelgiglio.it
Stampato a Sesto Fiorentino (FI)
Dicembre 2022, BDprint

Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali

a cura di
Silvia Beltramo e Carlo Tosco

Indice

Introduzione 9
Silvia Beltramo, Carlo Tosco

A. Architettura, città e archeologia nel Trecento

Ripensare l'architettura del Trecento 15
Carlo Tosco

Uno sguardo archeologico sulle architetture del Trecento: temi, problemi e prospettive 27
Andrea Augenti

Peter Pan e l'architettura italiana del Trecento 45
Arturo Calzona

Concetto e misura nell'architettura gotica in Italia 63
Valerio Ascani

The sameness of models. On the stylistic uniformity of architecture, micro-architecture, decorative stonework and stained glass in central Europe in the mid-XIV century 81
Dobrosława Horzela, Marek Walczak

Strategie urbane nella Milano viscontea (1277-1385). Prime annotazioni . . 97
Edoardo Rossetti, Carlo Cairati, Federico Riccobono, Damiano Spinelli, con il coordinamento di Serena Romano e Marco Rossi

La storia dell'architettura medievale nella scuola politecnica torinese: un lascito e una nuova fase 109
Chiara Devoti

B. Architettura sacra: cattedrali ordini religiosi e chiese secolari

L'architettura dei Mendicanti nel Trecento: l'abside poligonale nei cantieri domenicani nel nord Italia 121
Silvia Beltramo

Le prime chiese dei Predicatori in Abruzzo 149
Claudio Mazzanti

Architettura gotica nella Sardegna del Trecento. Dalle prime fondazioni francescane del nord dell'Isola alla diffusione nel territorio di nuovi modi costruttivi. 159
Nicoletta Usai

L'architettura del convento dei frati minori di Pozzuolo Martesana. . . . 169
Filippo Gemelli

La fabbrica trecentesca di Sant'Agostino in Cremona da fra Ugolino da Parma a Ugolino Cavalcabò 181
Giorgio Milanesi

The church of Saint Catherine and the Augustinian friary in Cracow: functions, patrons and executants 191
Marcin Szyma

Trasformazione e decorazione dello spazio monastico: il Sacro Speco di Subiaco nel contesto della riforma benedettina del Trecento 201
Roberta Cerone

L'architettura ecclesiastica all'epoca di Carlo II d'Angiò: riflessioni sulla definizione di un modello costruttivo. 211
Arianna Carannante

L'architettura ecclesiastica di primo Trecento al confine del *Regnum* angioino. La configurazione delle navate tra pauperismo e ricerca di una nuova estetica 221
Emanuele Gallotta

L'arcaismo nell'architettura religiosa del Trecento a Dubrovnik tra committenza comunale e pratiche edilizie 229
Ana Marinković, Matko Matija Marušić

La cathédrale de Narbonne: un modèle pour les chevets des cathédrales de Gérone et Barcelone? 239
Laurent Barrenechea, Joan Domenge

L'architecture religieuse du XIV[e] siècle dans les diocèses de Lyon et de Vienne: entre tradition vernaculaire et invention formelle 253
Nicolas Reveyron

Un grande cantiere gotico incompiuto fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo: San Giacomo al Grigliano a Vago di Lavagno (VR) . . 269
Angelo Passuello

L'architettura del Trecento in Abruzzo. Centro e periferia nella prima età angioina: la cattedrale di Ortona. 279
Maria Cristina Rossi

Santa Caterina d'Alessandria a Galatina: culto, pellegrinaggio ed economia nel Salento dei del Balzo Orsini 287
Giulia Pollini

Investir l'espace ecclésial vers 1300: Guillaume de Mâcon et les chapelles latérales de la cathédrale d'Amiens 297
Nicolas Asseray

La cattedrale di Asti nel Trecento: primi risultati di una revisione in corso 307
Simone Caldano

I grandi cantieri della prima metà del Trecento sul colle del Duomo a Siena. La cattedrale e l'ospedale di Santa Maria della Scala 317
Marie-Ange Causarano

From Rome to Cracow: the architectural setting of the relics of saint Stanislaus in the XIV century 327
Piotr Pajor

Una storia minore del Trecento milanese 337
Luigi Carlo Schiavi

Architettura del Trecento a Catania. Frammenti per un contesto 349
Paola Vitolo, Giulia Arcidiacono, Tancredi Bella

C. Architettura civile

A cavallo delle Alpi. Principi e strategie di committenza sui due versanti alpini. 363
Enrico Lusso

Immagini di potere e propaganda ghibellina tra Savona e Genova nella prima metà del Trecento 375
Stefano Giuseppe Pirero

Il restauro dell'architettura civile medievale a Genova tra Ottocento e Novecento: utilizzo di fonti scritte e di fonti materiali. 385
Lucina Napoleone

La committenza architettonica dei Peruzzi a Firenze (1283-1343). 395
Marco Frati

Il palazzo del podestà di Pisa: un'istantanea del potere pubblico all'inizio del Trecento 405
Virginia Grossi

Architetture civili tra fine Duecento e inizi Trecento nell'Appennino emiliano: la casaforte del Pignone a Vitriola 415
Federico Zoni

D. Architettura fortificata

La gestione dei cantieri del principe: strumento di costruzione territoriale e di coesione sociale 427
Andrea Longhi

I castelli del Trecento valdostano. Nuovi modelli e ricercate soluzioni abitative 443
Mauro Cortelazzo

Opere difensive trecentesche nella Repubblica di Genova 459
Anna Boato

Torri nuove trecentesche sulle porte, sui ponti, sui porti. La dimensione monumentale delle torri di Cagliari in un quadro di riferimenti internazionali 469
Marco Cadinu

Il cantiere tardo medievale in Italia meridionale: note sugli aspetti esecutivi attraverso alcuni casi studio 479
Antonella Furno

Cappelle castrensi al tempo dei Visconti: prime proposte di analisi 487
Silvia Muzzin

Testimonianze trecentesche nei castelli piemontesi: restauri, trasformazioni, processi di valorizzazione e nuovi usi 497
Francesco Novelli

Tipi formali e modelli ideali. Il caso dimenticato della residenza di Giovanni XXII a Sorgues e il contributo papale alla rinascita trecentesca del castello ad ali regolari 507
Jores Rossetti

E. Materiali e tecniche costruttive

Colori e trattamenti delle superfici a facciavista nell'architettura senese del medioevo 519
Fabio Gabbrielli, Marco Giamello

Interpreti toscani dell'*opus sectile* cosmatesco nel Trecento 533
Maurizio Ficari

The vault builders of Santa Maria Novella and their impact on its design . 537
Elizabeth Bradford Smith

Le linee incise come strumento per la pianificazione e l'esecuzione tecnica nell'architettura medievale del Trecento 551
Wilfried E. Keil

Cantieri e maestranze nell'architettura trecentesca della Sardegna centro-meridionale 561
Andrea Pala

Il sistema costruttivo ad archi diaframma nell'architettura siciliana del Trecento 569
Giuseppe Antista

Abstracts 577

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-001

Introduzione

Il presente volume giunge alla pubblicazione al termine di un lungo percorso editoriale. Alla sua origine si collocano i progetti di ricerca *MHP – Medieval Heritage Platform. Territorio e insediamenti: nuovi strumenti di ricerca e di divulgazione per il patrimonio* e *Cistercian Cultural Heritage: knowledge and enhancement in a European framework CCH* realizzati grazie al sostegno del Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico di Torino, che ha reso disponibili notevoli risorse per contribuire alle attività di studio, di analisi e di disseminazione.

Gli anni di ricerca trascorsi hanno permesso di costruire occasioni di scambio e di confronto con colleghi appartenenti a differenti discipline storiche e non solo, del restauro e della rappresentazione, di provenienza nazionale e internazionale, riuniti intorno ai temi dell'architettura e della città tardo medievale, tra Duecento e Trecento. Un periodo fecondo di studi che ha dato esito a numerose pubblicazioni edite e in corso di stampa. Nello specifico, il convegno internazionale "Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali", organizzato il 2-3-4 dicembre 2019 al Politecnico di Torino, presso il castello del Valentino, nasceva dalla convinzione che l'architettura del XIV secolo richiedesse una nuova riflessione critica e un confronto internazionale sulle prospettive di ricerca. Nel panorama complessivo, l'architettura non sembra essere al centro dell'interesse degli studiosi, mentre la pittura ha comprensibilmente attratto l'attenzione, in un secolo dominato in Italia da figure di straordinaria eccellenza. Eppure, l'architettura, a scala europea, conosce sviluppi senza precedenti, in tutti i settori dell'edilizia: nella costruzione di edifici sacri, di palazzi pubblici, di strutture residenziali, di castelli e di complessi fortificati. Ancora oggi mancano lavori di sintesi complessivi e ricerche comparative a lungo raggio, in grado di esplorare le relazioni internazionali che guidano le scelte dei committenti, la circolazione dei modelli, l'elaborazione dei progetti, la mobilità delle maestranze.

La visione riduttiva di un'architettura "tardo-gotica", che eredita le grandi conquiste del Duecento e le adatta ad un contesto europeo colpito da uno stato permanente di crisi, in un clima di guerre, di pestilenze e di rivolte sociali, non sembra corrispondere alla realtà di un impegno costruttivo e di un patrimonio estremamente complesso che il Trecento ci ha consegnato. Dall'esigenza di esplorare con maggiore attenzione la congiuntura del secolo, e di porre a confronto gli sviluppi delle ricerche nei diversi paesi, è nata l'idea di raccogliere ricerche in corso attraverso una *call*, predisposta da un comitato scientifico composto da Andrea Augenti, Xavier Barral i Altet, Arturo Calzona, Giovanni Coppola, Joan Domenge Mesquida, Bruno Klein, Saverio Lomartire, Nicolas Reveyron, Dany Sandron, Michele Luigi Vescovi e Guglielmo Villa. Al comitato scientifico internazionale si è affiancato il lavoro del gruppo di ricerca costituito dai docenti del Dipartimento, coordinato da Carlo Tosco e formato da Silvia Beltramo, Andrea Bocco, Chiara Devoti, Maurizio Gomez Serito, Elena Gianasso, Laura Antonietta Guardamagna, Gabriele Garnero, Filippo Gemelli e Andrea Longhi.

La *call* ha ottenuto un successo che neppure gli organizzatori si aspettavano, con l'invio di 50 proposte provenienti da diversi paesi europei: un segno confortante dell'interesse dei temi affrontati. Il convegno si è poi svolto con giornate intense di lavoro, organizzato per relazioni dedicate ai temi più significativi e ripartito in sessione parallele, in modo da consentire la parola a tutte le proposte accolte dal comitato scientifico. Poco tempo dopo però è arrivata l'emergenza sanitaria che ha bloccato tutte le iniziative, e imposto un lungo periodo di stasi nelle attività di studio e nella capacità operativa delle strutture universitarie. Al termine della pandemia abbiamo deciso d'impegnarci nella pubblicazione di parte degli esiti del progetto di ricerca, nella prospettiva di una nuova organizzazione di tutto il materiale. Si sono così ripresi i contatti con gli studiosi, chiedendo di rivedere i loro lavori, integrando quanto predisposto con contributi aggiornati e il comitato scientifico ha operato intensamente per sottoporre a revisione critica i saggi destinati alla pubblicazione.

Il volume costituisce quindi esito del progetto di ricerca avviato, il risultato di questo processo, che ha richiesto alcuni anni di elaborazione e l'impegno di una squadra di giovani ricercatori: vorremmo ringraziare in particolare il comitato editoriale, che ha affrontato il difficile compito di rivedere e di normalizzare le bozze inviate dagli autori, composto da Arianna Carannante, Alessandra Panicco e Ilaria Papa.

Il risultato è un volume composito, che comprende più di cinquanta contributi, con metodi e approcci diversi, ma tutti centrati sull'interesse per una riscoperta critica dell'architettura del Trecento in una dimensione europea.

Silvia Beltramo e Carlo Tosco
Torino, dicembre 2022



A.
Architettura, città e archeologia nel Trecento

Cremona. Torrazza a fianco
della cattedrale
(foto © Wikimedia Commons).



fig. I – Sébastien Charles Giraud, *La grand-salle du Palais de la Cité au Moyen-Âge*, 1878 (Paris, Palais de Justice); il dipinto presenta una ricostruzione della grande aula di Filippo il Bello al Palais de la Cité, distrutta nell'incendio del 1618, basata su un disegno cinquecentesco di Jacques Androuet du Cerceau (foto © Wikimedia Commons).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a1

Carlo Tosco

Ripensare l'architettura del Trecento

1. L'ombra lunga del gotico

Una calma bonaccia sembra spirare oggi sulla storia dell'architettura medievale. Il lavoro di ricerca procede con regolarità, le pubblicazioni si moltiplicano nel quadro internazionale, dedicate soprattutto a singoli edifici e alla lettura analitica dei complessi edificati. Le novità più interessanti provengono da tesi di dottorato di giovani studiosi che accedono alla dignità editoriale, offrendo i risultati delle ricerche al grande pubblico che sfrutta le piattaforme digitali.

In tale clima si riflette poco sul metodo e sulla teoria dell'architettura. Le terminologie tradizionali, le categorie stilistiche, le periodizzazioni consolidate, vengono in genere impiegate senza interrogarsi sulla loro origine e sulla loro storia. Il sondaggio degli archivi si traduce in una trascrizione attenta dei documenti, che offre nuovi riscontri per rileggere la storia del patrimonio edificato, ma raramente ci si sofferma sul linguaggio tecnico, sul campo semantico delle parole, sui legami che le collegano alla cultura dello scrivente e alla rete di significati connessi ai contesti di formazione. Il mestiere di storico dell'architettura nel settore medievale ha acquisito professionalità e competenza nelle nuove generazioni, ma senza mettere in discussione le basi critiche della disciplina e con scarsa attenzione agli sviluppi di altri saperi, nel campo umanistico come in quello scientifico.

In apertura di un volume che intende offrire nuovi contributi sull'architettura del Trecento, è utile allora interrogarsi sulle basi consolidate della ricerca e sulle possibilità d'imprimere direzioni diverse alle traiettorie che stiamo percorrendo. All'inizio della nostra riflessione possiamo collocare il termine che tradizionalmente guida la ricerca: il gotico. Il concetto di gotico continua a gettare la sua ombra lunga sul tardo medioevo. Le sue valenze semantiche hanno assunto ormai aspetti proteiformi e si parla di gotico per le manifestazioni più diverse dell'arte e della cultura. L'idea di gotico è molto più pervasiva di quella di romanico e la ritroviamo in tutte le forme, fino al *gothic novel* e alle vicissitudini dei *gothic revivals*: è una parola magica che si adatta ai contesti più diversi grazie al suo potere evocativo. Personalmente guardo con sospetto agli stili della storia dell'arte, e tenderei a considerarli qualcosa di simile agli *Idealtypus* weberiani. Nel campo ristretto dell'architettura sarebbe utile un maggiore controllo semantico. Se ascoltiamo le parole di Viollet-le-Duc, il gotico coincide essenzialmente con un sistema costruttivo: «Il convient de constater d'abord qu'il est impossible de séparer la forme de l'architecture du XIII^{e} siècle de sa structure; tout membre de cette architecture est la conséquence d'un besoin de la structure, comme dans le genre végétal et animal il n'est pas un phénomène, un appendice qui ne soit le produit d'une nécessité organique».[1]

[1] Viollet-le-Duc 1863, p. 284.

In questa pagina Viollet-le-Duc fa ricorso alla metafora organica, molto diffusa nel XIX secolo, per spiegare il funzionamento dell'edificio gotico come macchina strutturale. Allo storico si richiede d'indagare i meccanismi statici che governano il sistema, e le sue competenze devono essere in primo luogo quelle dell'architetto e dell'ingegnere. Il gotico si presenta così come una logica strutturale gerarchica, dove ogni elemento costruttivo è progettato in funzione del suo ruolo all'interno del sistema. Se adottiamo a titolo d'ipotesi questo orientamento, generato nel clima del positivismo francese, allora per l'architettura i riferimenti al gotico si restringono all'applicazione rigorosa di un metodo costruttivo.

Sappiamo che secondo Viollet-le-Duc il XIII secolo era l'età d'oro del gotico, quello in cui nella Francia settentrionale vengono costruiti edifici *absolument gothiques*. Possiamo chiederci però, in riferimento al tema del nostro volume: che cosa diviene tale sistema costruttivo nel Trecento? In che termini sopravvive rispetto alle conquiste del secolo precedente? È corretto attribuire il termine gotico alle esperienze multiformi che si sviluppano nel grande contesto europeo?

In realtà se osserviamo con distanza critica il patrimonio costruito che abbiamo ereditato dal XIV secolo, siamo di fronte ad un grande campo di sperimentazioni, che si muove con traiettorie divergenti. L'aspetto più evidente in tale varietà è quello dell'emergere dei "regionalismi". Nel corso del secolo l'architettura sembra riprendere un contatto diretto con i luoghi, con le consuetudini costruttive delle città, con le tradizioni ricevute dal passato, con i caratteri diffusi nei contesti urbani. Si tratta di una reazione alle forme internazionali dell'ultima fase del gotico *rayonnant*, che coinvolge tutte le regioni europee. È in tale contesto che si affermano nuovi centri, in grado di sfidare le egemonie del passato, come Avignone, Praga, Vienna. Nell'area anseatica si consolida la tradizione nordica del laterizio. Nella Penisola Iberica assistiamo ad un dialogo produttivo con le culture architettoniche dell'Andalusia islamica, che progredisce con l'avanzare della *Reconquista*. In Italia si rinnova la forza propulsiva delle città, che rivendicano le loro tradizioni municipali, mentre nel Mezzogiorno si affermano le architetture periferiche dei domini baronali.[2] Di recente Dany Sandron, nell'introduzione ad un volume che sonda nuovi approcci all'architettura gotica, ha richiamato l'attenzione verso una *nouvelle géographie artistique* in grado di rivedere le tradizionali delimitazioni territoriali, quando si esaminano in modo ravvicinato i centri considerati di minore importanza.[3] Il nuovo regionalismo è un processo che caratterizza a vasta scala l'intera Europa, e che richiederebbe una lettura complessiva e comparata, aggiornata agli sviluppi delle ricerche locali. La sua capacità innovativa perdura fino al successo della stagione *flamboyant*, che si manifesta a partire dagli anni intorno al 1380 e delinea una nuova fase, abitualmente definita del "gotico internazionale".

In tale quadro variegato, la ricerca d'innovazione dei sistemi strutturali in muratura, che aveva caratterizzato l'epoca del gotico "classico", non è più al centro dell'interesse degli architetti e dei committenti. La diffusione dell'impiego del ferro nell'edilizia è un segno di questa tendenza. Già

[2] Ho tentato una lettura complessiva di questi fenomeni in Tosco 2023.

[3] Sandron 2020, p. 9; sugli sviluppi del regionalismo e i canali di comunicazione nel tardo medioevo: *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique* 2014. Per il dibattito recente sull'identità dell'architettura gotica: Recht 2016, e *Qu'est-ce que l'architecture gothique?* 2018.

utilizzato in diverse sperimentazioni nella seconda metà del Duecento per bilanciare le forze di controspinta, il ferro si diffonde nel XIV secolo in forme diverse, talvolta occultate all'interno delle murature e talvolta esibite nella tensione delle catene alle reni degli archi.[4] In Italia lo ritroviamo in alcuni centri urbani che mostrano un impegno precoce in questo settore, come Firenze, Venezia, Padova. L'impiego dei tiranti nega i principi statici del gotico "classico" e impone una logica strutturale alternativa.

D'altra parte anche l'arte della carpenteria lignea conosce una nuova fortuna nel corso del Trecento. Si affermano soluzioni tecnologiche che progettano coperture per grandi luci e, in molti casi, i costruttori abbandonano il privilegio dei sistemi voltati. Pensiamo alla comparsa delle coperture a carena di nave, diffuse nelle Fiandre e nell'Italia del nord-est. Le catene di travi che irrigidiscono le chiese mendicanti di Venezia sono un chiaro esempio di come il legno mantenga la sua lunga tradizione in ambiente lagunare. In San Zanipolo si giunge alla negazione occulta dell'evidenza strutturale: le volte delle navate imitano crociere in muratura, ma in realtà sono formate da orditure in legno.[5]

La fortuna delle strutture lignee si registra a scala europea: pensiamo alle coperture miste delle chiese mendicanti, che limitano le volte al settore riservato ai frati e ostentano le travi nella parte della chiesa aperta a tutti i fedeli. Le ricerche più recenti hanno messo in luce patrimoni architettonici fino ad oggi poco studiati, come le chiese della Sardegna dove il ricorso alle coperture lignee presenta forme inaspettate.[6] Anche nel mondo laico la cultura del legno assume una valenza aristocratica, a tutte le latitudini: dal soffitto dipinto dello Steri di Palermo,[7] alla grande aula di Filippo il Bello nel Palais de la Cité (*fig.* I),[8] al telaio di carpenteria che copre la sala maggiore del palazzo di Riccardo II a Westminster,[9] intagliato con decorazioni tratte dal repertorio del gotico fiammeggiante, alla *magna aula* oggi scomparsa del palazzo di Azzone a Milano descritta con ammirazione da Petrarca,[10] con un soffitto di travi rivestite d'oro. La riconquistata dignità degli apparati lignei, dipinti, rivestiti, intagliati a figure, sembra essere un orizzonte privilegiato nel Trecento, che non si limita alla sola architettura ma si estende alla scultura, al mobilio, alle cornici, agli oggetti liturgici. È un mondo di tecniche artigianali ancora da esplorare in modo sistematico e comparato, che richiede molto lavoro sulle fonti perché il legno è un materiale altamente deperibile, soprattutto quando assolve funzioni statiche e si trova esposto agli agenti atmosferici e al pericolo d'incendi. Dobbiamo rassegnarci alla perdita di grandi opere di carpenteria del Trecento e possiamo solo immaginare l'effetto che suscitava alla corte capetingia la *Salle des rois* al Palais de la Cité, coperta da un luminoso soffitto carenato e decorata da una lunga galleria di statue dei re di Francia, che iniziava con Pharamond, il mitico antenato di Clodoveo, e arrivava a Filippo il Bello.

4 Sull'impiego del ferro nell'architettura tra XIII e XIV secolo: Ferauge, Mignerey 1996; L'Héritier 2002-2003; L'Héritier, Dillmann 2010; L'Héritier, Lefebvre, Arles, Dillmann, Gratuze 2014.

5 Valenzano 2007, p. 532.

6 Pala 2018.

7 De Castro 2020.

8 Prache 1998, p. 37.

9 Saul 1996.

10 Tosco 2011, p. 38.

Di fronte a questi fenomeni, e ne potremmo aggiungere molti altri, ci rendiamo conto che per l'architettura del Trecento continuiamo a parlare di "gotico" soltanto per inerzia, a meno che il termine non si riduca ad un linguaggio di forme decorative. Se in architettura il gotico è una ragione strutturale, nel Trecento ha perduto quella centralità di sperimentazione che aveva assunto nel secolo precedente, mentre se vogliamo considerarlo un repertorio di apparati ornamentali mantiene ancora a lungo la sua vitalità. Tale perdita di centralità non è una forma di 'decadenza', ma un'apertura d'interesse da parte di architetti e committenti verso altre direttrici di sperimentazione tettonica. È forse matura la consapevolezza critica di abbandonare l'idea di gotico, e d'iniziare a riconoscere una generale sperimentazione *post-gotica* per questo secolo? Con un termine simile si potrebbero includere fenomeni molto diversi e frammentati, che hanno in comune non una categoria stilistica positiva, ma un consapevole distacco dai principi strutturali del gotico "classico". In ogni caso non interessa qui sostituire un'etichetta stilistica con un'altra, quanto mettere in luce una dinamica complessità di esperienze regionali e l'ipertrofia di un termine ideale abusato e inflazionato. Il gotico è una grande narrazione che ha fatto il suo tempo e richiede di essere superata.

2. Il Trecento visto da vicino

Nella storia dell'architettura si possono distinguere due forme d'approccio: centripeto e centrifugo. Nell'approccio centripeto l'architettura è vista da vicino e al centro si pone l'edificio, la sua struttura, i materiali, le fasi costruttive, le tecniche, le stratificazioni. Nell'approccio centrifugo invece l'edificio è il punto di partenza per una lettura di sistema, che connette l'oggetto architettonico ad una rete di significati e di rapporti sociali, storici, estetici, religiosi, culturali, politici, antropologici. Naturalmente entrambi gli approcci restano legittimi, ma difficilmente uno stesso autore li percorre entrambi. L'oscillazione tra lettura centrifuga e centripeta sarebbe però molto produttiva, perché sollecita l'architettura a connettersi con un mondo di relazioni e, d'altra parte, evita interpretazioni ingenue e fragili perché mantiene un solido rapporto con la materialità della struttura.

L'approccio centripeto è forse prevalente nella storiografia odierna del Trecento. Per gli autori che si dedicano al *close reading* la forza dell'analisi è tutta in un processo di decostruzione. L'edificio viene idealmente smontato, fatto a pezzi, sezionato, per entrare dentro i suoi meccanismi compositivi e strutturali. Tra le metodologie disponibili la stratigrafia degli elevati è lo strumento che, fino ad ora, si è rivelato più efficace. Qui il dialogo con l'archeologia si fa serrato e negli ultimi anni la collaborazione è divenuta sempre più stretta, si sono formati gruppi misti di ricerca, si sono celebrati convegni e pubblicati risultati di alto livello. Le riviste specializzate garantiscono uno spazio di confronto e di dibattito. Certo le attenzioni maggiori sono riservate all'alto medioevo e ai secoli XI-XII, ma ultimamente assistiamo ad un incremento d'interesse anche per i periodi successivi, fino a sconfinare nell'età moderna e nelle *post-classical archaeologies*. In Italia si distinguono lavori che applicano l'analisi stratigrafica degli elevati anche per edifici due-trecenteschi di grandi dimensioni e di notevole complessità, come il volume di Marie-Ange Causarano dedicato

al duomo di Siena.[11] La stratigrafia può essere applicata a tuti i sistemi costruttivi e anche per l'architettura del legno iniziano ad affermarsi ricerche basate sui suoi principi.[12]

Negli ultimi anni le indagini archeometriche applicate all'edilizia si sono estese ai secoli del tardo medioevo. La mensiocronologia continua a progredire e per diversi centri urbani disponiamo di curve consolidate, che giungono fino all'età moderna, particolarmente nel contesto italiano.[13] Importanti risultati si registrano anche nel settore della dendrocronologia, soprattutto nei casi in cui le analisi si estendono ad una scala regionale, come si registra per la Valle d'Aosta, dove è pubblicata una notevole quantità di rilevamenti in relazione ai resti lignei conservati in strutture fortificate tardomedievali.[14]

Il successo del metodo stratigrafico in architettura si deve al suo carattere di scientificità. Nato nelle scienze geologiche, applicato all'archeologia di scavo e poi trasferito all'esame degli elevati, il metodo si è affinato progressivamente e continua a dimostrare la sua versatilità. Con un approccio il più possibile oggettivo, numerico e quantitativo, le unità di base vengono mappate, perimetrate, misurate, schedate e inserite in un sistema di connessioni standardizzate. La scelta del livello di dettaglio spetta al ricercatore e le singole unità possono assumere criteri diversi d'identificazione. Gli sviluppi delle tecnologie digitali hanno contribuito alle operazioni di rilievo e di schedatura, con il ricorso alle rappresentazioni in 3D e ai sistemi di *Building Information Modeling* (BIM), che consentono di gestire i dati multidisciplinari tramite modelli informatici, in grado di registrare tutte le informazioni relative al ciclo di vita di un edificio.

Per gli storici dell'architettura formati ai metodi tradizionali è stato un vero impatto, un salto di qualità negli strumenti d'analisi, aprendo grandi potenzialità anche per le scienze del restauro e per la redazione in forma digitale dei progetti d'intervento. Naturalmente il dibattito resta aperto sui metodi e sulle forme di applicazione al costruito, in un confronto serrato con gli archeologi.[15] Il nodo fondamentale rimane la scelta del grado di dettaglio delle unità stratigrafiche, che oscillano tra macro e micro-stratigrafia, con risultati differenti nelle ricerche sul campo. A mio avviso l'eccesso di micro-stratigrafia non è adatto all'esame di un intero edificio nelle sue articolazioni,[16] e in alcuni casi le ricerche sconfinano in "esercizi di stile", dove la frammentazione analitica degli elementi perde di vista la totalità dell'architettura.

[11] Causarano 2017a.

[12] È recente la ricostruzione del complesso sistema di carpenteria del tetto che chiudeva la torre di Aymavilles in Valle d'Aosta, datata su base dendrocronologica: Cortelazzo 2020.

[13] Per un quadro complessivo delle ricerche mensiocronologiche centrato sull'Italia: Pittaluga 2009; per esempi relativi a singoli contesti urbani: Varosio 2001 (Venezia); Leoni 2016 (Rimini), pp. 137-151; Causarano 2017b (Siena); Bordoni 2021 (Umbria); per un esame dei rapporti tra i fornaciai e l'autorità podestarile del comune pisano nel Trecento: Andreazzoli 2006; per il trattamento dei laterizi nelle architetture civili di Siena si distinguono le ricerche di Gabbrielli 2010.

[14] Buthey, Hurni, Yerly 2019.

[15] Sul metodo stratigrafico applicato all'architettura emergono i contributi dei ricercatori italiani: Boato 2008; Beltramo 2009; *Archeologia dell'Architettura* 2011; Brogiolo, Cagnana 2012; per l'area iberica: Azkarate Garai-Olaun 2013; Azkarate Garai-Olaun 2020; per l'area francese: Reveyron 2011; Reveyron 2019.

[16] Tosco 2003.

L'approccio stratigrafico resta un campo di sperimentazione in continuo sviluppo, aperto al confronto tra le discipline e soggetto a revisioni e aggiornamenti. La stratigrafia è un metodo e non un fine, uno strumento di lavoro che deve aprire nuove prospettive per comprendere l'edificio rispettando la sua complessità. Di recente si segnalano contributi che non si arrestano alla lettura stratigrafica e tentano di connettere, con un approccio interdisciplinare, i risultati dell'analisi ai contesti storico-culturali e alla funzione sociale degli spazi costruiti.[17] Si getta così un ponte tra l'orientamento centripeto e quelle centrifugo, con risultati promettenti.

3. Il Trecento visto da lontano

Quando ci stacchiamo dall'edificio, osservato nella sua materialità e nella sua composizione tettonica, per aprire lo sguardo verso la rete di connessioni che lo hanno condizionato nel suo sviluppo storico, entriamo in un campo di forze centrifughe. È un esercizio di *distant reading* che allarga le nostre prospettive. Ogni architettura è un'opera collettiva, un prodotto sociale che coinvolge una pluralità di attori e risponde a richieste funzionali, soggette ad alterazioni, adattamenti e trasformazioni.

La lettura centrifuga apre una miriade di prospettive, che stimolano domande sull'uso effettivo degli spazi, sulle aspettative della committenza, sulla risposta dei fruitori, sui rapporti intrecciati con altri edifici, con la tradizione, con il patrimonio ricevuto dal passato e con il mondo variegato delle arti figurative. Sondare queste linee di ricerca divergenti è un lavoro che sollecita uno sguardo aperto alle forme della società e alle acquisizioni di altre discipline. Se per l'approccio centripeto si richiede in primo luogo la competenza dello storico dell'architettura, per quello centrifugo si richiede quella dello storico della cultura.

In tale prospettiva per tentare di esplorare nuovi percorsi possiamo rivolgerci ad altre discipline, che offrono nei loro sviluppi metodi alternativi di riferimento. Il ricorso alle scienze sociali è un'esigenza che caratterizza da tempo la storiografia, e giova ricordare una pagina di Braudel: «Ricordiamoci sempre che non siamo soli: ci spalleggiano le scienze sociali […]. Più scientifiche della storia, meglio articolate rispetto alla massa dei fatti sociali, esse lavorano tutte su quello che si può vedere, misurare, toccare con mano. Che grande superiorità!».[18]

.Nella storia dell'architettura il dialogo con le scienze sociali è molto sviluppato per l'età contemporanea, mentre per il medioevo non ha conosciuto grandi applicazioni. A titolo d'esempio possiamo sondare alcune sollecitazioni che provengono dall'ambito della sociologia. Pensiamo alla nozione di "campo", elaborata da Pierre Bourdieu,[19] che ha conosciuto applicazioni in settori molto diversi, dal dibattito politico all'arte contemporanea. In ambito storiografico è rimasta però marginale, come ha notato di recente Peter Burke.[20]

[17] Per un esempio dedicato al Bargello di Firenze: Fregoso 2020.

[18] Braudel 1998, p. 44.

[19] Bourdieu 1992; Bourdieu 2010. Un'altra nozione di Bourdieu che ha conosciuto applicazioni recenti è quella di *habitus*, anche in relazione all'architettura e allo spazio costruito: *Habitus* 2016.

[20] Burke 2019, p. 81.

Secondo Bourdieu il campo è un vasto settore che gravita intorno ad un fenomeno sociale, formato da una struttura invisibile ma operativa, dove interagiscono forze prodotte da agenti che occupano posizioni nel sistema complessivo. I soggetti operativi possono essere persone, gruppi solidali o istituzioni che, a partire dalle loro posizioni, mirano a conservare o a trasformare a loro vantaggio i rapporti di forze interagenti. Il campo è equiparato quindi ad un ambito di forze fisiche, e il ricercatore tenta di ricostruire le relazioni tra gli agenti sociali, con i loro condizionamenti, le loro politiche di controllo e i loro margini di libertà. Possiamo chiederci allora: qual è il "campo" dell'architettura del Trecento? La domanda può essere indirizzata a qualsiasi periodo della storia medievale, ma è chiaro che nel XIV secolo le fonti a nostra disposizione si moltiplicano rispetto ai periodi precedenti e offrono un patrimonio documentario ancora in gran parte da esplorare. Scegliamo allora un esempio concreto: il cantiere della cattedrale di Santa Reparata a Firenze.

La documentazione prodotta dall'Opera del duomo è una grande miniera che si presta ad un esame di questo genere.[21] Il campo dell'architettura si rivela qui molto vasto: coinvolge non soltanto i diversi maestri che, nelle successive fasi del cantiere, vengono chiamati a dirigere i lavori e a risolvere i problemi costruttivi, ma anche gli amministratori, i membri dell'Opera, le autorità ecclesiastiche e le istituzioni civili, in un'impresa finanziata in gran parte dalle casse comunali. Il raggio però si estende ancora, se consideriamo che in diverse occasioni i cittadini sono chiamati ad intervenire nelle decisioni, con l'esibizione di modelli che vengono sottoposti all'attenzione di tutti. Il campo dell'architettura si apre così, nella Firenze del Trecento, all'intera la città. Le forze che agiscono in questa contesa non sono omogenee e rispondono ad interessi differenti. Dietro ogni decisione si nasconde sempre l'interesse di un partito politico o di un gruppo sociale. Quando vengono incaricate le commissioni, la scelta dei membri risponde all'interesse dei decisori: così nel luglio del 1366 la commissione composta da cinque orafi era stata indicata dai consoli dall'Arte della mercanzia, a cui gli orafi erano iscritti, mentre la commissione "dei maestri e dipintori" venne indicata dai consoli dell'Arte degli speziali, a cui erano iscritti i pittori.[22] Il mondo dei soggetti costruttori si presenta poi estremamente variegato. È interessante osservare che non compare mai la qualifica di architetto. Il termine professionale di *architectus* / *architector* era riservato ad un altro ambito sociale, che non corrispondeva a quello del cantiere, ma a quello della cultura aulica, che si rapporta di lontano alla realtà del costruito.[23] I numerosissimi *magistri* coinvolti provengono da formazioni professionali molto diverse. Non solo esperti nell'arte della costruzione e nella gestione del cantiere, ma anche soggetti formati nel variegato mondo delle arti figurative. Come già abbiamo ricordato, le commissioni tecniche chiamate a giudicare i progetti potevano essere formate da orafi o da "maestri dipintori". Il campo dell'architettura si rivela così estremamente complesso, in una continua mutazione di attori coinvolti a titolo diverso e di soggetti

[21] Guasti 1887; Grote 2009.

[22] Guasti 1887, p. 167, doc. 141 (nomina della commissione degli orafi) e pp. 167-168, doc. 142 (nomina della commissione dei "dei maestri e dipintori").

[23] Tosco 2021.

sostenuti da gruppi politico-sociali. Nella Firenze del Trecento l'architettura è uno spazio di conflitti, che richiederebbe un'analisi sociologica adeguata.

La nozione di campo potrebbe essere applicata in settori molto diversi, e offrirebbe risultati interessanti nella lettura di un cantiere promosso da un'autorità signorile oppure da ordini religiosi, come quelli mendicanti, che si affidano sempre alle autorità cittadine per il finanziamento delle opere.[24] Il campo dell'architettura è un microcosmo che interagisce con altri microcosmi nella complessità sociale, con la politica, con l'economia, con la religione. L'architettura occupa una sua posizione nei rapporti di forze e potremmo chiederci, di fronte a scenari diversi di una città comunale, di un principato, di un regno: qual è il grado di autonomia del campo architettura?

Un altro stimolo che potrebbe provenire dalle scienze sociali è la nozione di "multiculturalismo", che ha conosciuto di recente applicazioni interessanti nell'ambito dell'estetica e delle arti figurative.[25] L'idea ancora diffusa di una cultura armonica delle società medievali, integrata nei valori dominanti, non riflette la complessità del Trecento. In realtà chi studia questo secolo del tardo medioevo si trova inevitabilmente di fronte ad uno spazio di contese, dove l'architettura, come prodotto di un lavoro collettivo, esprime in forma fisica questi conflitti. La ricerca storica è in grado di mettere in luce i complessi rapporti che legano le pratiche culturali ai dispositivi di potere che ambiscono a forme di controllo egemonico sulla società. Costruire un castello, una casa, una chiesa, si presenta di fatto come un'esibizione di potere. La complessità del Trecento non può essere ridotta ad unità forzata, magari sotto etichette che la identificano, come il "tardo gotico", oppure evocando opposizioni ideali sfruttate dalla manualistica, come "romanico *versus* gotico".

Le culture architettoniche che si articolano nel corso del secolo si presentano in realtà come intrinsecamente dinamiche e conflittuali. Tale dinamismo si esprime in diverse manifestazioni, ma trova nell'instabilità del rapporto tra centri e periferie una prospettiva di lettura che dovrebbe essere approfondita. I centri dominanti di produzione architettonica mostrano una forte instabilità, un carattere internamente conflittuale che genera territori di applicazione in continua ridefinizione e frontiere di attrito tra culture in opposizione. Tale dinamica richiede uno sforzo di ricerca delle mappe culturali che caratterizzano i territori. È una geografia instabile dove i modelli migrano secondo direttrici inaspettate.

In sostanza occorre interrogarsi come le diverse culture del Trecento esprimano pubblicamente i loro valori nei manufatti architettonici e con quali strategie sociali li promuovano: quali siano in sostanza i codici condivisi alla base del fare architettura. Ogni architettura impone modelli d'identità collettiva. Così un palazzo signorile in un contesto urbano genera un bene simbolico di unità famigliare e politica, ma suscita conflitti con i gruppi avversi, fino ad esporsi alla minaccia della distruzione come atto politico. Sarebbe utile indagare, con uno sguardo nuovo, i rapporti tra fare architettura e dispositivi di potere. Quale tipo d'identità architettonica promuovono un principe lombardo o un sovrano angioino?

[24] Per nuovi approcci all'architettura mendicante: *La città medievale è la città dei frati?* 2021 e Bruzelius 2014; Bruzelius 2022.

[25] *Cultural studies* 2003; Patella 2005.

Una riflessione sull'estetica come fenomeno collettivo e condiviso da determinati gruppi sociali è ancora lontana dai nostri studi. Non si tratta soltanto d'indagare le concezioni estetiche elaborate nell'ambito della filosofia scolastica, le dottrine di Tommaso d'Aquino, di Alberto Magno, di Guglielmo di Ockham, ma di tentare di comprendere come veniva percepito a livello collettivo un monumento. È un'estetica sociale, che risponde non a dottrine elitarie ma alla risposta di gruppi solidali, che possono assumere caratteri molto diversi per classi e per ambiti di formazione. Nel Trecento si verifica storicamente quello che potremmo definire un 'potenziamento' dell'esperienza estetica, che tende ad assumere un valore immersivo, dove le arti figurative concorrono al progetto di suscitare sul fruitore un fascio di sensazioni spazialmente unificate. In una dimensione più ampia, le architetture si presentano come 'beni simbolici collettivi', condivisi da formazioni sociali che assumono un carattere di massa, o all'opposto elaborati in forma elitaria da gruppi ristretti. Così i progetti di dimore aristocratiche, promosse dal gioco chiuso di una corte signorile, accessibili soltanto ai membri di consorterie nobiliari, si oppongono alle esibizioni monumentali degli ordini mendicanti, che ambiscono ad includere tutte le categorie sociali nell'accoglienza della predicazione.

Nel grande campo dell'architettura si confrontano quindi culture diverse, con esiti più o meno conflittuali. Un altro tema connesso a questo approccio è un fenomeno che potremmo definire di "funzione inversa". Ogni edificio è progettato per rispondere ad una gerarchia di funzioni. La sua organizzazione spaziale è pensata per offrire alla società e ai gruppi di persone che lo frequentano una struttura in grado di soddisfare determinate esigenze collettive. Esiste però anche una reazione da parte dei fruitori, e la società può attribuire in modo attivo una funzione nuova: lo riutilizza, attua un processo di ri-significazione collettiva. Questo processo si può verificare nel corso della storia di un manufatto stravolgendo completamente la funzione originaria, magari dopo una fase di abbandono (come nel caso dei templi pagani riutilizzati come chiese cristiane), oppure in modo meno traumatico, incrementando le sue potenzialità con nuove forme di utilizzo, anche senza alterare le strutture architettoniche. È questo il caso meno studiato, che si verifica di frequente nel tardo medioevo, e apre prospettive d'indagine sui rapporti tra architettura e società: si tratta di riflettere sulle perturbazioni che accadono tra l'uso effettivo degli edifici e la loro forma funzionale. L'ambiente costruito assume così una 'seconda vita' rispetto a quella per cui era stato progettato e diviene uno spazio sociale alternativo. La funzione inversa esprime la risposta di una società all'architettura, piuttosto che l'azione di un'architettura sulla società.

Proviamo a leggere alcuni esempi tratti dall'Italia del Trecento. Le chiese mendicanti sono abitualmente suddivise in due settori, delimitati dall'inserto di un pontile trasversale: quello interno riservato ai frati e quello esterno verso la facciata riservato ai laici e alle donne. L'*ecclesia laicorum* rappresenta così un ambiente costruito fortemente relazionale, dove si svolgono azioni sociali inaspettate e dove s'incontrano gruppi di persone. All'inizio del *Decameron* la compagnia di giovani che deciderà di lasciare Firenze colpita dalla peste si ritrova proprio in questo spazio, nella chiesa di Santa Maria Novella. I protagonisti del racconto si danno appuntamento nella chiesa dei Predicatori dopo aver «uditi li divini ufici»: la funzione si ascolta perché i laici possono soltanto accedere fino al limite del pontile e la messa all'epoca

si celebrava oltre questa barriera, ottica ma non acustica. Com'è noto a Santa Maria Novella il pontile verrà rimosso soltanto nel Cinquecento da Vasari, in obbedienza alle riforme liturgiche.[26] I giovani protagonisti del *Decameron* mostrano così di utilizzare la chiesa dei laici come uno spazio di aggregazione, con una funzione che non si arresta a quella religiosa ma assume un connotato più ampio: la chiesa dei Predicatori si presenta come un luogo privilegiato di socializzazione nel sistema urbano. Altri esempi offerti dalle fonti narrative potrebbero aiutarci a comprendere questo potenziamento sociale delle funzioni dei conventi mendicanti: ancora Boccaccio ricorda che a Napoli l'incontro fatale con madonna Fiammetta avvenne nella chiesa di San Lorenzo Maggiore.[27] La ricchezza delle fonti trecentesche offre così la possibilità di sondare queste forme di utilizzo degli spazi: pensiamo allo sviluppo delle cappelle laterali e ai processi di appropriazione famigliare d'interi settori delle chiese conventuali.

Un altro esempio significativo si potrebbe identificare nell'impiego dei palazzi comunali. Concepiti come edifici pubblici per garantire una sede adeguata alle istituzioni, con una forma architettonica che risponda alle esigenze di assemblea, di governo e di amministrazione, nel corso del Trecento assumono nuove funzioni, in base alle vicissitudini politiche e sociali.[28] Un caso interessante è offerto dal complesso del broletto di Brescia, formato nel corso del XIII secolo per successive aggregazioni a fianco della cattedrale.[29] A partire dal 1298 però il vescovo Bernardo Maggi s'impadronisce del potere in città, instaurando un regime di tipo signorile: il broletto assume allora una funzione nuova, adeguata alla celebrazione di un potere alternativo a quello comunale. La pareti interne vengono decorate da cicli di pitture che esaltano la pace promossa dal vescovo, raffigurato nell'atto di accogliere il giuramento di fedeltà dei nobili bresciani.[30]

Guardare il Trecento da lontano aiuta a ripensare i rapporti tra gli edifici e le società che li utilizzano. Per attuare questo sforzo di lettura critica occorre stimolare una cultura del sospetto: il sospetto per le forme di semplicismo unificante che si accompagna ad una sensibilità più attenta alle differenze. Le differenze si riconoscono nei territori, nelle culture regionali, nei gruppi sociali che promuovono forme diverse di architettura. La ricerca di margini nei luoghi di interfaccia, dove culture e architetture diverse di oppongono, talvolta all'interno dello stesso contesto urbano, è un'indagine soltanto agli inizi che disegna geografie inaspettate.

Superare le gabbie disciplinari diviene così un'esigenza critica. Le tre discipline accademiche dominanti nel nostro settore – la storia dell'architettura, la storia dell'arte e l'archeologia – mantengono tutta la loro forza, radicata in una lunga storia e, al di là degli enunciati retorici, restano ancora diffidenti al dialogo reciproco. Le voci dei loro rappresentanti si allineano separate e autonome nell'indice dei volumi collettanei, ben riconoscibili nei loro linguaggi disciplinari. Ancora manca nelle nostre pratiche di ricerca

[26] Cervini 2015.

[27] Rullo 2012.

[28] Nuove prospettive sullo studio dei palazzi comunali in aree periferiche sono offerte in *Ai margini del mondo comunale* 2020.

[29] Rossi 2007; Coccoli, Scala, Treccani 2009; Ferrari 2016.

[30] Milani 2008; anche la Loggia delle Grida del broletto, ricostruita nel 1902 con i frammenti superstiti, è stata di recente attribuita al periodo della signoria dei Maggi: Ferrari 2013.

una carica "transdisciplinare", un'apertura dei metodi di lavoro al coraggio dell'ibridazione e della contaminazione.

È utile allora distinguere tra discipline e saperi. Se le 'discipline' si presentano come strutture consolidate, inquadrate nel sistema accademico, organizzate per la ricerca e per la didattica, i 'saperi' dovrebbero mantenere ancora una forma dinamica, aperta al dialogo, disposta all'autocritica, alla revisione dei principi e alla de-strutturazione. Un appello alla vitalità dei saperi ci richiama quindi al compito di ripensare i nostri orientamenti teorici e le nostre pratiche di ricerca in modo innovativo, uscendo dalle stanze chiuse delle accademie per ragionare sulla trasmigrazione dei concetti disciplinari. Il Trecento è un campo di ricerca privilegiato per queste forme di sperimentazione, perché resiste ad una lettura unificante e si presenta come un secolo d'innovazioni, di resistenze, di conflitti, di crisi e di rinascite.

Bibliografia

Andreazzoli F., 2006, *Il Podestà e i fornaciai. Impiego del laterizio e produzione legislativa nel Comune pisano del Trecento*, in M. Baldassarri, G. Ciampoltrini (a cura di), *I Maestri dell'Argilla. L'edilizia in cotto, la produzione di laterizi e di vasellame nel Valdarno Inferiore tra Medioevo ed Età Moderna*, San Giuliano Terme (Pisa), pp. 65-80.

Azkarate Garai-Olaun A., 2013, *La construcción y lo construido. Arqueología de la arquitectura*, in J.A. Quirós Castillo (a cura di), *La materialidad de la historia. La arqueología en los inicios del siglo XXI*, Madrid, pp. 271-298.

Azkarate Garai-Olaun A., 2020, *La Arqueología de la Arquitectura a revisión*, «Arqueología de la Arquitectura», 17, pp. 2-14.

Ai margini del mondo comunale 2020 = *Ai margini del mondo comunale. Sedi del potere collettivo e palazzi pubblici dalle Alpi al Mediterraneo-Aux marges du monde comunal. Lieux de pouvoir collectif et palais publics des Alpes à la Méditerranée*, a cura di S. Balossino, R. Rao, Sesto Fiorentino (FI).

Archeologia dell'Architettura 2011 = *Archeologia dell'Architettura: temi e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno (Gavi 2010), a cura di G.P. Brogiolo, numero monografico di «Archeologia dell'architettura», XIV.

Beltramo S., 2009, *Stratigrafia dell'architettura e ricerca storica*, Roma.

Boato A., 2008, *L'archeologia in architettura: misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Venezia.

Bordoni S., 2021, *Verso una mensiocronologia dei laterizi dell'Umbria centro-orientale*, in ISCUM (a cura di), *Tiziano Mannoni. Attualità e sviluppi di metodi e idee*, Sesto Fiorentino (FI), vol. I, pp. 288-296.

Bourdieu P., 1992, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris.

Bourdieu P., 2010, *Sul concetto di campo in sociologia*, a cura di M. Cerulo, Roma.

Braudel F., 1998, *Storia, misura del mondo*, Bologna.

Brogiolo G.P., Cagnana A., 2012, *Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni*, Sesto Fiorentino (FI).

Bruzelius C., 2014, *Preaching, Building, and Burying. Friars in the Medieval City*, New Haven-London.

Bruzelius C., 2022, *Place and Space in Mendicant Architectural Culture*, in F. Massacesi, G. Valenzano (a cura di), *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale*, Bologna, pp. 215-232.

Burke P., 2019, *La storia culturale*, Bologna.

Buthey N., Hurni J.-P., Yerly B., 2019, *La dendrochronologie en Vallée d'Aoste*, «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali della Valle d'Aosta», 16, pp. 219-230.

Causarano M.-A., 2017a, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Causarano M.-A., 2017b, *Mensiocronologia e produzione dei laterizi a Siena in età medievale e moderna (XII-XIX sec.)*, «Archeologia dell'Architettura», XXII, pp. 227-238.

Cervini F., 2015, *"Non racchiude l'indefinito gotico". L'orizzonte internazionale di una novella architettura*, in A. de Marchi (a cura di), *Santa Maria Novella. La basilica e il convento, dalla fondazione al tardogotico*, Firenze, pp. 37-85.

Coccoli C., Scala B., Treccani G.P., 2009, *Stratigrafie e restauri al broletto di Brescia*, «Archeologia dell'architettura», XIV, pp. 105-138.

Cortelazzo M., 2020, *La carpenteria lignea del tetto del Castello di Aymavilles (AO): un esempio di sistema costruttivo ligneo del 1456*, «Archeologia dell'architettura», XXV, pp. 169-191.

Cultural studies 2003 = *Cultural studies, estetica e scienze umane*, a cura di R. Salizzoni, Torino.

De Castro E., 2020, *In gara con i re. I Chiaromonte e la cultura del soffitto della Sala Magna dello Steri di Palermo. La pittura per le architetture*, in M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato (a cura di), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, Palermo, pp. 111-129.

Ferauge M., Mignerey P., 1996, *L'utilisation du fer dans l'architecture gothique: l'exemple de la cathédrale de Bourges*, «Bulletin monumental», 154/2, pp. 129-148.

Ferrari M., 2013, *La scultura a Brescia nell'età dei Maggi (1298-1316). Un maestro veronese per la Loggia delle Grida del Broletto*, «Mitteilungen des Kunsthistorichen Institutes in Florenz», LV/3, pp. 299-234.

Ferrari M., 2016, *Il Broletto di Brescia. Dalla prima Laubia al palazzo nuovo del Comune*, in A. Calzona, G.M. Cantarella (a cura di), *Dalla Res Publica al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, Mantova, pp. 207-229.

Fregoso V., 2020, *Il palazzo del Bargello nel* Dugento *fiorentino: senso storico e significazione degli spazi. I risultati di un approccio interdisciplinare*, «Archeologia medievale», XLVII, pp. 305-320.

Gabbrielli F., 2010, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena.

Grote A., 2009, *L'Opera del Duomo di Firenze 1285-1370. Traduzione dell'edizione originale del 1959*, Firenze.

Guasti C., 1887, *Santa Maria del Fiore. La costruzione della chiesa e del campanile*, Firenze.

Habitus 2016 = *Habitus: a Sense of Place*, a cura di J. Hillier, E. Rooksby, New York.

La città medievale è la città dei frati? 2021 = *La città medievale è la città dei frati? Is the medieval town the city of the friars?*, a cura di S. Beltramo, G. Guidarelli, Sesto Fiorentino (FI).

Leoni N., 2016, *Mensiocronologia dei laterizi nel centro storico di Rimini: prime analisi*, «Archeologia dell'architettura», XXI, pp. 137-151.

Les transferts artistiques dans l'Europe gothique 2014 = *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (XII^{e}-XVI^{e} siècle)*, a cura di J. Dubois, J.-M. Guillouët, B. Van den Bossche, coordinamento di A. Ersek, Paris.

L'Héritier M., 2002-2003, *L'utilisation du fer dans la construction gothique: l'exemple de la cathédrale de Rouen*, 2 voll., Paris.

L'Héritier M., Dillmann Ph., 2010, *L'approvisionnement en fer des chantiers de construction médiévaux: coût, quantités et qualité*, in R. Carvais, A. Guillerme, V. Nègre, J. Sakarovitch (dir.), *Édifice et artifice: histoires constructives*, Premier Congrès francophone d'histoire de la construction (Paris 2008), Paris, pp. 457-466.

L'Héritier M., Lefebvre É., Arles A., Dillmann Ph., Gratuze B., 2014, *Oculi des baies hautes du choeur: étude archéologique et archéométrique des éléments métalliques*, in A. Timbert, A. Hartmann-Virnich (dir.), *Chartres: construire et restaurer la cathédrale, XI^{e}-XXI^{e} siècle*, Villeneuve d'Ascq, pp. 307-320.

Milani G., 2008, *Prima del Buongoverno: motivi politici e ideologia popolare nelle pitture del Broletto di Brescia*, «Studi Medievali», III, 49, pp. 19-85.

Pala A., 2018, *Figurative Continuity and Artistic Syncretism in the Wooden Roofs of Romanesque Churches in Sardinia*, in L. Gallinari (ed.), *Sardinia from the Middle Ages to Contemporaneity. A Case Study of a Mediterranean Island Identity Profile*, Frankfurt am Main, pp. 145-163.

Patella G., 2005, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Roma.

Pittaluga D., 2009, *La mensiocronologia dei mattoni. Per datare, conoscere e comprendere le strutture storiche*, Genova.

Prache A., 1998, *Architecture*, in *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils 1285-1328*, Catalogo della mostra (Paris 1998), Paris, pp. 34-40.

Qu'est-ce que l'architecture gothique? 2018 = *Qu'est-ce que l'architecture gothique? Essais*, a cura di A. Timbert, Villeneuve d'Ascq.

Recht R., 2016, *Revoir le Moyen* Âge: *la pensée gothique et son héritage*, Paris.

Reveyron N., 2011, *L'Archéologie du bâti en France*, «Archeologia dell'Architettura», XIV, pp. 29-46.

Reveyron N., 2019, *L'archéologie du bâti*, «Hortus Artium Medievalium», 25, pp. 52-69.

Rossi M., 2007, *Le cattedrali e il Broletto di Brescia fra XII e XIV secolo: rapporti e committenze*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma 2005), Milano, pp. 528-542.

Rullo A., 2012, *L'incontro di Boccaccio e Fiammetta in San Lorenzo Maggiore a Napoli: un'ipotesi di ricostruzione del coro dei frati nel XIV secolo*, in G. Alfano (a cura di), *Boccaccio angioino: materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, Bruxelles, pp. 303-316.

Sandron D., 2020, *Préface*, in D. Sandron, C. Ceccotti, E. Gallotta (dir.), *L'Architecture gothique entre réception et invention (XII^{e}-XX^{e} siècles)*, Atti della giornata di studi (Paris 2018), Bruxelles, pp. 45-68.

Saul N., 1996, *Richard II and Westminster Abbey*, in J. Blair, B. Golding (eds.), *Cloisters and the World: Essays in Medieval History in Honour of Barbara Harvey*, Oxford, pp. 196-218.

Tosco C., 2003, *Una proposta di metodo per la stratigrafia dell'architettura*, «Archeologia dell'architettura», VIII, pp. 17-27.

Tosco C., 2011, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata.

Tosco C., 2021, *Dante e la figura dell'architetto*, «Opus incertum», VII, numero monografico dedicato a *Dante e l'architettura*, pp. 32-37.

Tosco C., 2021, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna.

Tosco C., 2023, *L'architettura italiana nel Trecento*, Bologna.

Valenzano G., 2007, *L'architettura mendicante a Venezia: Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in G. Valenzano, F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, pp. 527-540.

Varosio F., 2001, *Mensiocronologia dei laterizi a Venezia: ricerche, verifiche di applicabilità, stesura di una prima curva*, «Archeologia dell'architettura», VI, pp. 49-60.

Viollet-le-Duc E., 1863, *Entretiens sur l'architecture*, Paris, vol. I.



fig. I – Siena. *Le diverse fasi della facciata del palazzo Pubblico*, particolare (da Camporeale, Gabbrielli, Pais, Parenti 2001, tav. 1).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a2

Andrea Augenti

Uno sguardo archeologico sulle architetture del Trecento: temi, problemi e prospettive

1. Una 'sindrome di Orsi'?

Nel 1887 Paolo Orsi, uno dei più brillanti archeologi italiani di sempre, pubblica un articolo sulle crocette in lamina d'oro conservate presso il museo Archeologico di Bologna.[1] L'introduzione di quel contributo è un vero manifesto: una esortazione alla nascita e allo sviluppo dell'archeologia medievale nel nostro paese, rimasto indietro in questo campo rispetto a quanto accade – ad esempio – in Francia e in Germania. In un paio di passaggi Orsi azzarda anche una periodizzazione, per questa "archeologia del medioevo" da lui fortemente auspicata: in linea di massima dovrebbe affrontare «i secoli che dalla caduta dell'impero d'occidente corrono fin verso il mille, o perlomeno le ere propriamente barbariche»;[2] e rispetto allo studio delle epigrafi, lo studioso invoca la redazione di «una silloge, fino verso il mille circa, la continuazione del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, al fine di collegare la romanità classica col sorgere rigoglioso della schietta italianità».[3] Come è noto, gli auspici di Paolo Orsi resteranno a lungo inascoltati. L'archeologia medievale in Italia decollerà solo poco meno di un centinaio d'anni più tardi, negli anni '70 del ventesimo secolo.[4] Ma lo studioso qui si dimostra davvero lungimirante, avvertendo e denunciando l'esigenza di uno sguardo archeologico di lunga durata su territori, monumenti e cultura materiale che poi metterà in campo in molti dei suoi lavori. E la cronologia che propone? Ristretta, d'accordo. Limitata all'alto medioevo, fino all'anno Mille, con una particolare enfasi sul periodo delle prime migrazioni. Possiamo fargliene una colpa? Non credo. Anche se oggi la nostra idea di archeologia medievale è ben diversa, sicuramente più estesa dal punto di vista cronologico, sull'altro piatto della bilancia pesa molto di più l'apertura di Orsi verso una disciplina ancora non esistente, tutta da inventare e che lui intravede già nelle sue possibili ramificazioni, così come nei potenziali indirizzi di ricerca.

Dopo Paolo Orsi, e dopo la nascita di una vera e propria archeologia medievale italiana, la situazione si fa più complessa. Anche uno spoglio rapido della rivista *Archeologia Medievale* fornisce elementi interessanti sugli indirizzi della disciplina. Negli anni '70 prevale perlopiù un approccio a tutto campo, con una forte enfasi sulla cultura materiale (soprattutto nell'accezione di reperti mobili) e sui castelli; e dal punto di vista delle cronologie l'attenzione – non c'è dubbio – è in gran parte rivolta al basso medioevo.

[1] Orsi 1887. Sulla figura di Orsi vedi ora *Orsi, Halberr, Gerola* 2010; *Paolo Orsi* 2019. Su un episodio particolare che costituì un punto di svolta nella sua vita professionale, cfr. Augenti 2020, pp. 39-43.

[2] Orsi 1887, p. 333.

[3] *Ibidem*, p. 334.

[4] Augenti 2016, pp. 22-26.

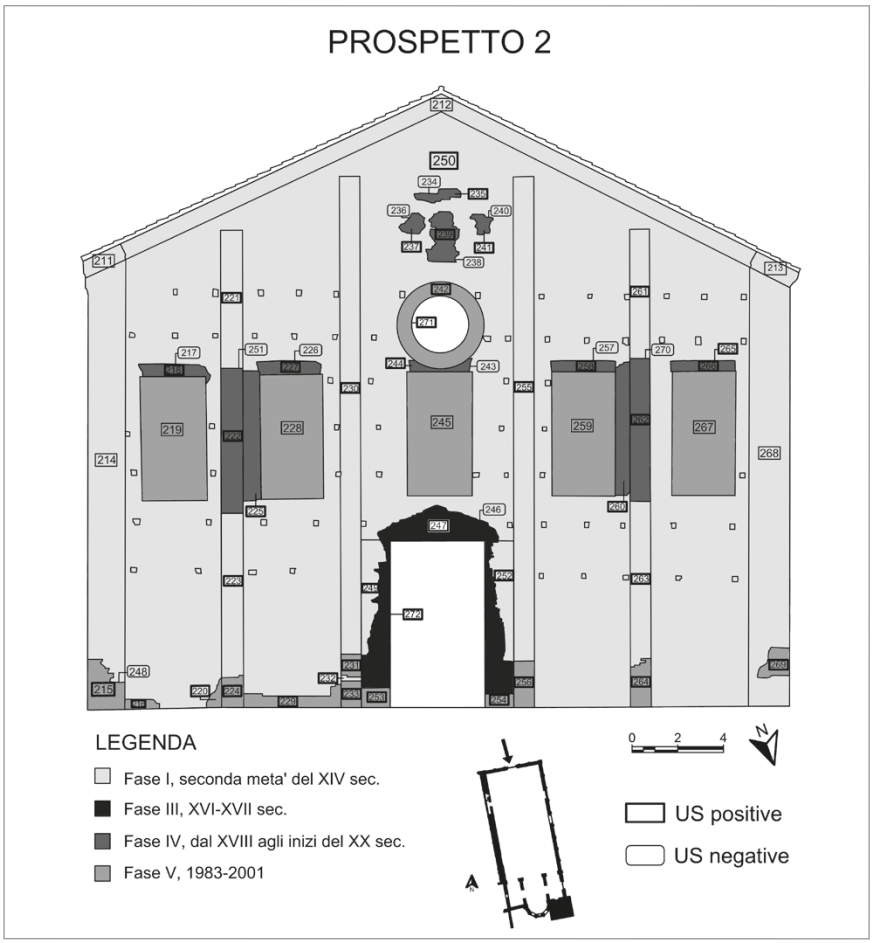


fig. 1 – Ravenna. Chiesa di San Nicolò, analisi stratigrafica della facciata (elaborazione grafica di Anna Maria Schilirò e Andrea Fiorini).

Le cose iniziano a cambiare verso la metà circa del decennio successivo, soprattutto grazie all'affermazione dell'archeologia urbana (e al dibattito sui destini delle città dopo la fine del mondo antico) e ad alcuni scavi rurali (tra cui, ad esempio, quello di Ponte Nepesino; ma anche Montarrenti, ovviamente). Semplificando molto, sembra di poter dire che la metà degli anni '80 costituisca un punto di svolta, uno snodo verso una ritrovata centralità – o comunque un maggior peso – dell'alto medioevo nelle attenzioni generali degli archeologi. Questa tendenza si intensifica e si stabilizza nei decenni successivi, quando da un lato prosegue intensamente la ricerca sul basso medioevo, ma dall'altro nuovi dibattiti e temi di ricerca polarizzano un interesse davvero consistente verso i secoli della tarda antichità e dell'alto medioevo (le migrazioni e l'etnicità, ad esempio).

A conti fatti, la sensazione è piuttosto forte: il basso medioevo è un periodo affrontato molto spesso dagli archeologi medievisti, ma prima di tutto perché non se ne può fare a meno. In questo giocano un ruolo fondamentale più fattori. Innanzitutto la schiacciante prevalenza, in termini numerici, delle persistenze monumentali relative ai secoli successivi all'anno Mille; poi, il fatto che per arrivare alle stratificazioni altomedievali e tardoantiche occorra attraversare prima le fasi posteriori nel tempo; e infine, la straordinaria abbondanza di cultura materiale (in particolar modo la ceramica) che quei secoli ci hanno consegnato. I dibattiti, le messe a fuoco, le discussioni, invece, sono in generale molto più centrate sui secoli che vanno dal IV-V fino al X incluso.

Ma questo è un discorso che va ben al di là del solo spoglio della rivista *Archeologia Medievale*. A ben vedere, è una tradizione consolidata degli studi nel nostro paese. Da questo punto di vista, mi sembra piuttosto paradigmatica

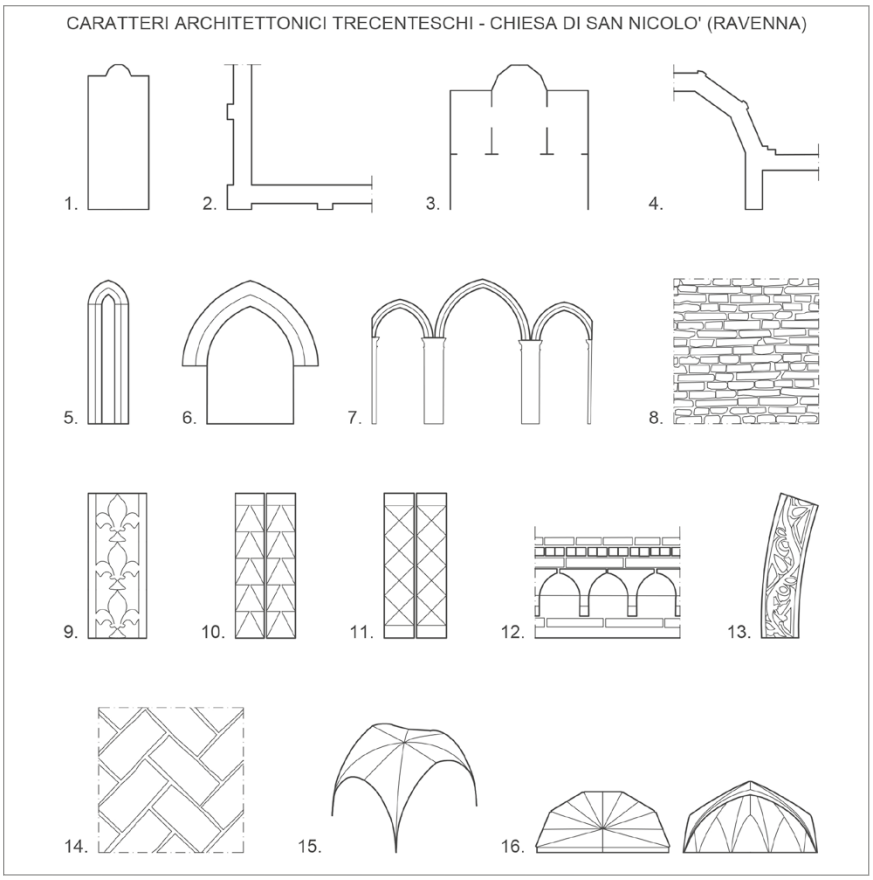


fig. 2 – Ravenna. Chiesa di San Nicolò, tavola riassuntiva degli elementi architettonici caratteristici del XIV secolo (elaborazione grafica di Andrea Fiorini).

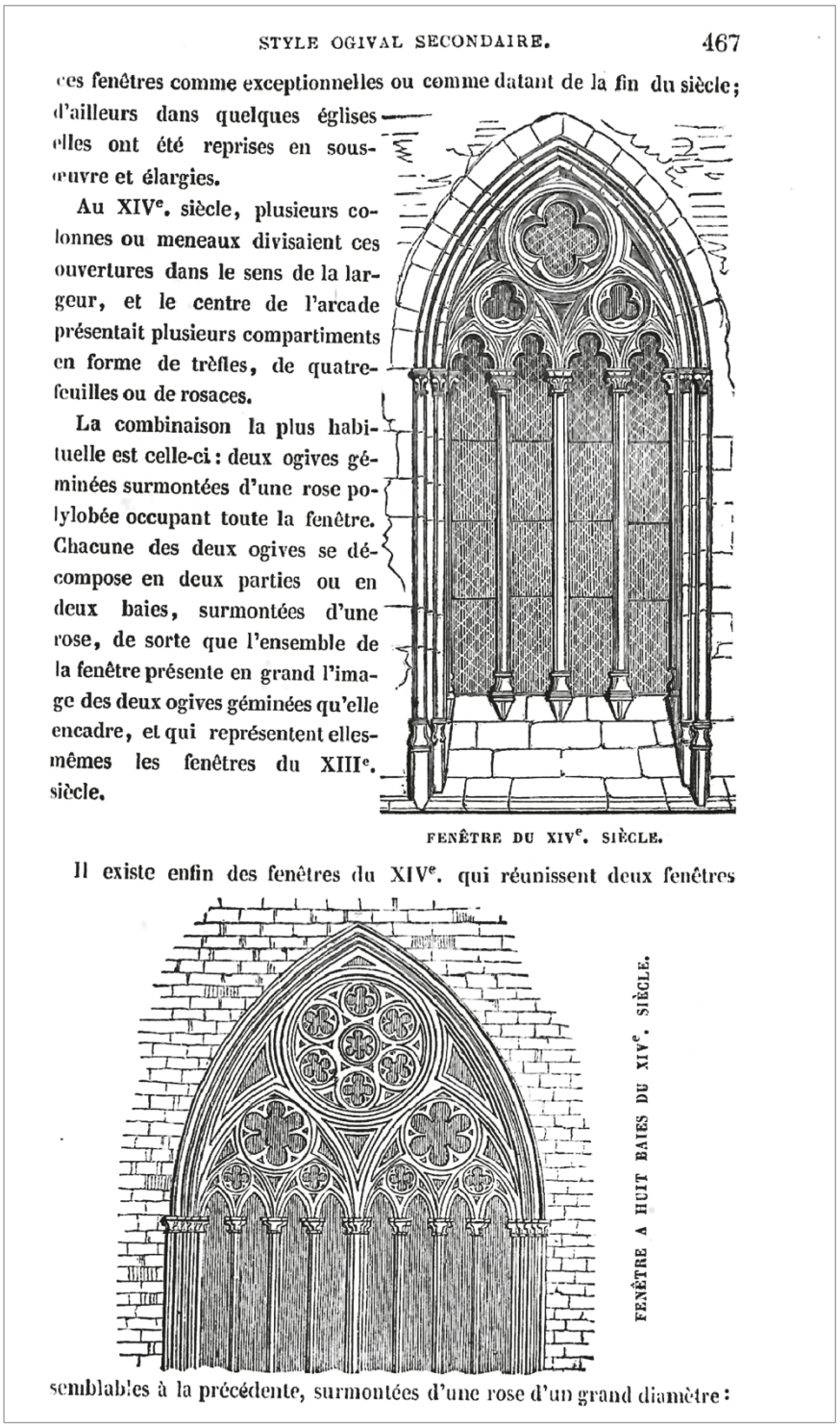
la vicenda della chiesa di San Nicolò a Ravenna. Raro esemplare di architettura ecclesiastica pienamente gotica in Romagna, ottimamente conservata sia quanto a strutture che a decorazione pittorica, la chiesa è stata trascurata a lungo dalla letteratura scientifica, che ha privilegiato in maniera sostanziale i ben più noti monumenti di età tardoantica della città. Solo in tempi recentissimi le sue murature sono state sottoposte a una analisi stratigrafica (*figg*. 1-2).[5]

Allora, siamo di fronte a una 'sindrome di Orsi'? In un certo senso sì. Molto alto medioevo, affrontato e discusso con un interesse non solo analitico, ma anche critico; e d'altro canto non altrettanto basso medioevo, e comunque esplorato meno in profondità, lasciandolo parlare – per così dire – 'da solo', attraverso i dati e sottoponendolo a molte meno domande. Con una attenuante: le architetture bassomedievali superstiti – numerose e spesso pluristratificate – vengono indagate con una certa costanza, e le analisi confluiscono in un'altra rivista: *Archeologia dell'Architettura*. Ma su questo tornerò tra pochissimo.

2. Un approccio archeologico alle architetture del Trecento: quanto si è fatto, cosa si può ancora fare

Architetture superstiti, quindi. Un indirizzo di ricerca – l'archeologia dell'architettura – che del resto caratterizza l'archeologia medievale europea fin dalla sua prima fase di affermazione, nel corso del XIX secolo: basti pensare

[5] Augenti 2003, pp. 29-33. Un'edizione più dettagliata dell'indagine è in corso di preparazione da parte di Andrea Fiorini, che si è già dedicato ampiamente allo studio delle architetture del XIV secolo nel suo volume sui castelli della Romagna (Fiorini 2019).



STYLE OGIVAL SECONDAIRE. 467

ces fenêtres comme exceptionnelles ou comme datant de la fin du siècle; d'ailleurs dans quelques églises elles ont été reprises en sous-œuvre et élargies.

Au XIV^e. siècle, plusieurs colonnes ou meneaux divisaient ces ouvertures dans le sens de la largeur, et le centre de l'arcade présentait plusieurs compartiments en forme de trèfles, de quatre-feuilles ou de rosaces.

La combinaison la plus habituelle est celle-ci : deux ogives géminées surmontées d'une rose polylobée occupant toute la fenêtre. Chacune des deux ogives se décompose en deux parties ou en deux baies, surmontées d'une rose, de sorte que l'ensemble de la fenêtre présente en grand l'image des deux ogives géminées qu'elle encadre, et qui représentent elles-mêmes les fenêtres du XIII^e. siècle.

FENÊTRE DU XIV^e. SIÈCLE.

Il existe enfin des fenêtres du XIV^e. qui réunissent deux fenêtres semblables à la précédente, surmontées d'une rose d'un grand diamètre :

FENÊTRE A HUIT BAIES DU XIV^e. SIÈCLE.

fig. 3 – Esempi di finestre del XIV secolo (da Arcisse de Caumont 1854, p. 467).

alle opere di William Whewell, di Arcisse de Caumont e poi di Camille Enlart (*fig.* 3); ma si potrebbe andare indietro fino a quello straordinario precursore che è stato John Aubrey, il quale già nel XVII secolo si dedicava alla costruzione di cronotipologie architettoniche (*fig.* 4).[6] Questi studiosi – e molti altri

[6] Vanetti 2020, pp. 27-34. Su Arcisse de Caumont si veda *Arcisse de Caumont* 2004. Importante anche la figura (ingiustamente dimenticata) di Jean-Auguste Brutails (Brutails 1900 e 1908). Sul trattato *Chronologia Architectonica* di John Aubrey, purtroppo rimasto inedito, si veda ora Horsfall Turner 2011, pp. 171-193; Jackson Williams 2016, pp. 81-88. Cfr. anche Schnapp 1994, pp. 168-170. Sul testo di Aubrey, e sulla sua importanza per la nascita e lo sviluppo dell'archeologia medievale, ho uno studio in preparazione.

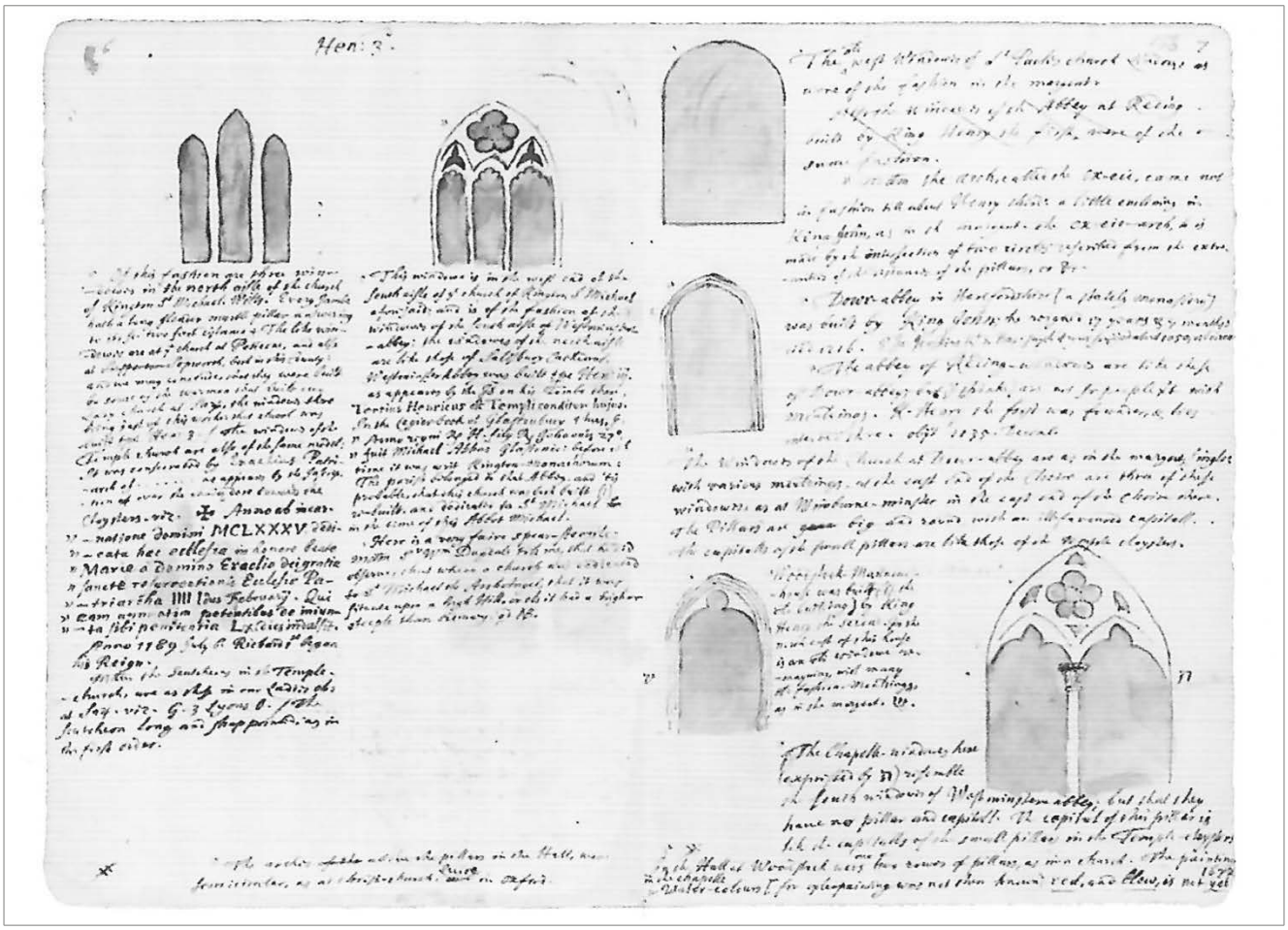


fig. 4 – John Aubrey (1656-1686), *Cronologia Architectonica*, esempi di finestre di epoca medievale (da Poole 2010, p. 86).

assieme a loro – si dedicarono con grande cura allo studio e all'analisi dei monumenti di ogni epoca del medioevo, e lavorarono intensamente anche sul Trecento, gettando le fondamenta per una solida tradizione scientifica che ancora oggi viene coltivata in Francia, così come in Gran Bretagna e in altre nazioni europee.[7] Ma che peso ha il Trecento nelle recenti ricerche degli archeologi medievisti italiani dediti allo studio degli alzati?

Iniziamo con un dato interessante, e a mio parere molto significativo. In un numero recente della rivista *Archeologia Medievale* (quello del 2016), la sezione talvolta configurata a carattere monografico è stata dedicata proprio al XIV secolo. Il titolo: *La congiuntura del Trecento*. Ebbene, in quella occasione sono stati toccati svariati argomenti: il dibattito teorico, la peste nera, l'evoluzione di alcuni territori (Salento, Emilia-Romagna, area di Venezia), la produzione della ceramica. Tra le assenze, però, colpisce quella di un contributo dedicato all'archeologia dell'architettura di quel periodo.

Le cose risultano piuttosto diverse se si spoglia con attenzione la rivista *Archeologia dell'Architettura* (gemmazione di *Archeologia Medievale* dedicata esclusivamente a questo tema di ricerca). Diverse, ma solo in un certo senso. Le annate che vanno dalla prima (1996) alla XXIV (2016)[8] accolgono soprattutto indagini sugli elevati dedicate a edifici di altre cronologie (antichità-medioevo-età moderna): in tutto si registrano 98 casi di questo tipo (*fig.* 5). E la parte del leone, in questo quadro, la fanno le architetture altomedievali

[7] Vanetti 2020.

[8] È l'arco cronologico rispetto al quale ho potuto condurre la mia analisi al momento della preparazione di questo convegno.

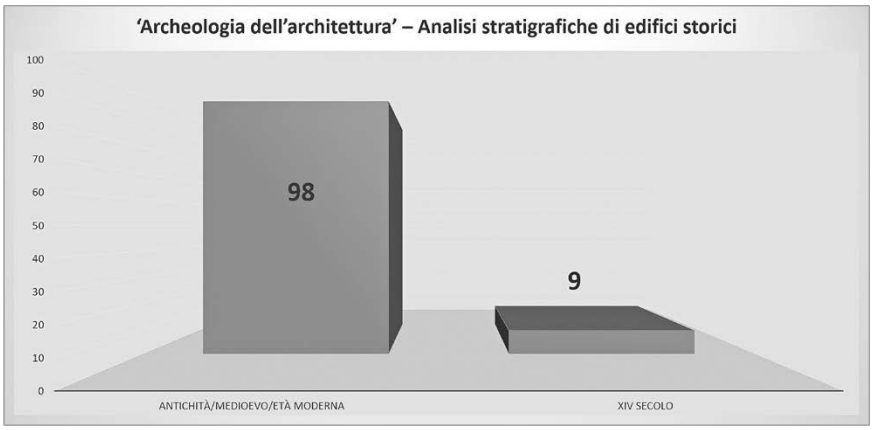


fig. 5 – Incidenza delle indagini relative a edifici del XIV secolo rispetto a quelli di altre epoche, «Archeologia dell'Architettura», annate 1996-2016 (elaborazione grafica dell'autore).

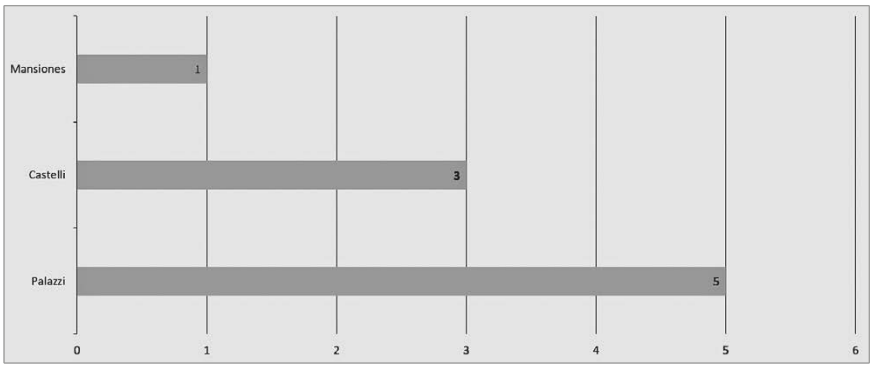


fig. 6 – Tipologia degli edifici di XIV secolo sottoposti a indagini stratigrafiche, «Archeologia dell'Architettura», annate 1996-2016 (elaborazione grafica dell'autore).

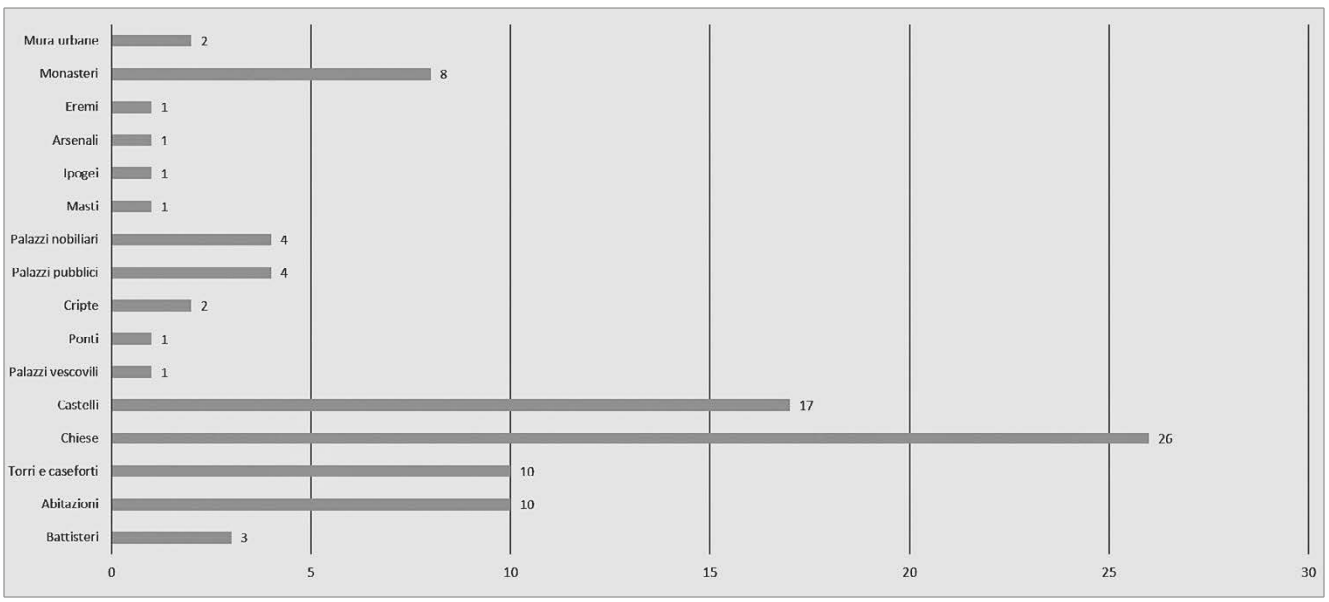


fig. 7 – Tipologia degli edifici di tutte le epoche – escluso il XIV secolo – sottoposti a indagini stratigrafiche, «Archeologia dell'Architettura», annate 1996-2016 (elaborazione grafica dell'autore).

e quelle dei secoli XII-XIII. Le analisi di edifici o complessi architettonici trecenteschi, invece, si contano sulle dita di appena due mani: sono in tutto 9. Il contrasto è ben marcato, non c'è alcun dubbio. Un contrasto che faremmo fatica a non ricondurre agli interessi dei ricercatori, visto che le architetture trecentesche nel nostro paese sono sicuramente molte più di 9.

Se poi entriamo nel dettaglio del dato, e cioè se consideriamo quali tipologie degli edifici del XIV secolo siano finora state oggetto di studi di archeologia dell'architettura, possiamo ricavare altre indicazioni interessanti. Abbiamo infatti: una *mansio*, tre castelli e cinque palazzi (*fig*. 6).

Il discorso si fa ancora più interessante se conduciamo la stessa operazione – e cioè la disaggregazione per tipologie – sul dato relativo agli edifici relativi a tutte le altre cronologie, escluso il XIV secolo (*fig*. 7). Viene fuori un quadro

in cui le chiese (in totale 26) e i castelli (17) sopravanzano di gran lunga tutte le altre categorie, pure molto numerose e ben differenziate tra loro.

Rispetto a questi dati quantitativi mi sembra che le considerazioni da fare siano perlomeno un paio, forse tre. La prima, la più immediata: risulta evidente come il Trecento sia un secolo piuttosto (direi molto) trascurato nell'ambito delle ricerche di archeologia dell'architettura. Questo colpisce, perché le sue potenzialità sono notevoli: gli edifici superstiti del XIV secolo sono molti, e appartengono a tante tipologie differenti.[9] Tutte le categorie del grafico a *fig.* 7, riferibili alle altre cronologie, vantano numerosi esempi databili anche al Trecento, il che vuol dire, molto semplicemente, che il XIV secolo è ancora una terra inesplorata, tutta da indagare e sotto molti aspetti, con un potenziale elevatissimo per la ricerca.[10]

La seconda considerazione (che in parte esula dal tema di questo incontro): a pensarci bene, anche rispetto agli altri secoli si potrebbero fare degli sforzi maggiori per ampliare il ventaglio degli oggetti indagati. In altre parole, sorprende ad esempio l'esiguità del numero dei ponti, dei palazzi vescovili o delle mura urbane finora sottoposte a indagine, per citare solo alcune delle categorie sottorappresentate.[11]

Infine, il mio terzo punto riguarda i luoghi della ricerca. A fronte di una distribuzione del tutto casuale degli esempi di architetture trecentesche indagate sul territorio nazionale, se dovessimo identificare un luogo dove finora l'indagine sul Trecento è stata privilegiata, e cioè condotta in maniera più intensa, continuativa e sistematica, allora quel luogo è senza dubbio Siena. Questo non dipende soltanto dalla forte disponibilità di edilizia trecentesca in quel centro urbano, naturalmente; dipende soprattutto dal forte impulso scaturito dall'attivismo e dallo sguardo fortemente contestuale del caposcuola degli archeologi medievisti senesi, Riccardo Francovich. A più riprese Riccardo Francovich – in collaborazione con altri studiosi, primo tra tutti Roberto Parenti – ha indirizzato un filone delle sue attività verso alcuni dei più significativi complessi architettonici di quel periodo: il palazzo Pubblico (*fig.* I); il duomo Santa Maria della Scala. A questi occorre aggiungere altri monumenti 'minori', come la chiesa del Convento del Carmine, la Fonte di Follonica e l'edilizia residenziale.[12] Non c'è che dire, si tratta di un indirizzo di ricerca perseguito in quella città con grande costanza e con una idea progettuale ben chiara fin dall'inizio: raggiungere una conoscenza approfondita rispetto alla nascita e allo sviluppo del centro abitato dalle origini fino all'età moderna, senza privilegiare alcuna fase ma indagando

[9] Cfr. ad esempio l'indagine di Federico Zoni sull'edilizia residenziale dell'Appennino reggiano (Zoni 2019).

[10] In questo stesso senso si è espresso, di recente, Sandro Carocci, rispetto all'archeologia del XIII-XIV secolo e con una particolare attenzione allo studio delle architetture: «In realtà i dati materiali che attendono una adeguata valorizzazione per lo studio degli ultimi secoli del Medioevo rimangono molto numerosi […]. Mi sembra inoltre che in Italia manchino quei repertori cronologici dei grandi progetti edilizi ecclesiastici, che ad esempio in Inghilterra fanno registrare un picco intorno al 1270-80, seguito da un lungo declino. Per la congiuntura del Trecento, e più in generale per il tardo Medioevo, la potenzialità archeologica è dunque ancora largamente sottoutilizzata» (Carocci 2016, pp. 29-30).

[11] Si pensi a quanto sarebbe utile e fruttuosa, nel nostro paese, una ricognizione come quella delle mura medievali della città della Gran Bretagna eseguita da Creighton, Higham 2005.

[12] Una rassegna esaustiva di tutti gli interventi di archeologia urbana e di analisi degli elevati a Siena si trova in Valenti 2017. Per l'edilizia civile si veda Gabbrielli 2010. L'indagine nella chiesa del Convento del Carmine è confluita poi nella bella mostra dal titolo *C'era una volta* 2002.

con gli stessi metodi (scavo, analisi degli elevati, studio dei reperti) ogni segmento di quella storia urbana. Insomma, il tutto risulta molto bene inquadrato nel canone della migliore e più agguerrita archeologia urbana.[13]

L'ultimo frutto di questa serie di indagini è il lavoro di Marie-Ange Causarano sul duomo di Siena tra l'XI e il XIV secolo: uno studio di ottima qualità, che mette a fuoco il monumento in ogni sua parte e ricostruisce i tempi e le modalità della sua costruzione in grande dettaglio.[14]

Ciò detto, possiamo affermare che a Siena il cerchio sia stato chiuso in maniera totalmente virtuosa, e che quanto è stato fatto in quella città costituisca senz'altro un esempio da seguire nell'ambito di un percorso ideale volto a indagare la fase trecentesca di un abitato, e a integrare la sua conoscenza al meglio con quella di tutte le altre fasi, soprattutto dal punto di vista degli studi sulle architetture?

No, direi proprio di no. Concentriamoci per un momento su questo caso particolare, prendendo in considerazione un monumento emblematico: il duomo. Qui sono stati compiuti scavi importanti proprio da un'équipe guidata da Riccardo Francovich, nel 2000. Quegli scavi avevano già suggerito un tema fondamentale, e cioè la necessità di un approccio integrato tra archeologia e storia dell'arte, perché in un ambiente sottostante la cattedrale era venuto alla luce un ciclo di affreschi del XIII secolo. Le ricerche poi sono andate avanti, con lo studio già citato di Marie-Ange Causarano. Dietro quell'opera c'è senza dubbio un'idea molto coraggiosa: sottoporre a un'indagine di archeologia dell'architettura un organismo gigantesco e piuttosto complesso, in termini di vicende storiche e di fasi edilizie. Lo studio, accurato e completo, si configura come un caposaldo nella storiografia cittadina, oltre che un notevole passo avanti nell'applicazione delle metodologie d'indagine e nella messa a fuoco dei modi del costruire nel basso medioevo. Ma il duomo di Siena non è fatto solo di architetture: in quell'edificio un ruolo fondamentale è svolto dalle sculture e dalla decorazione architettonica. E proprio a questi elementi è dedicato un volume di Roberto Bartalini, uscito nel 2019.[15] Il lavoro è utile e molto ben fatto, un'analisi attenta non soltanto agli aspetti stilistici ma anche ai dati provenienti dalle fonti scritte (particolarmente abbondanti per questo monumento). Ma possiamo parlare di una vera e propria integrazione tra l'approccio archeologico di Causarano e quello storico-artistico di Bartalini? No davvero, a mio parere. Possiamo invece dire che in questa occasione, ancora una volta, non è stato davvero raccolto lo stimolo lanciato ormai più di trent'anni fa da Andrea Carandini, e cioè l'esortazione rivolta agli archeologi (in quel caso particolare proprio a Riccardo Francovich) ad occuparsi di "grandi monumenti" cercando un forte dialogo con la storia dell'arte (ma anche viceversa, aggiungerei), «perché solo nel grande monumento si attua quello scontro culturale vivificatore, quel confronto tra diverse ottiche con la possibilità di imparare gli uni dagli altri. C'è […] bisogno di una presa diretta dell'archeologia sui grandi temi sia dei singoli oggetti sia dei monumenti, per dimostrare la sua capacità e le sue potenzialità ai massimi livelli di complessità e di luoghi simbolici dove si esercita la conoscenza degli oggetti».[16] Aggiun-

[13] Brogiolo 2000, pp. 350-355.
[14] Causarano 2017.
[15] Bartalini 2019.
[16] Carandini 1988, p. 36. Più in generale, sui rapporti tra archeologia e storia dell'arte, si veda Manacorda 2008, pp. 47-60. Cfr. anche Augenti 2016, pp. 276-284.

go: non intraprendere questa strada non sarebbe, d'altra parte – per fare un paragone con l'archeologia classica – come voler analizzare il Partenone dal solo punto di vista architettonico, senza considerare le sculture di Fidia? O lavorare soltanto su queste ultime, senza considerare la loro posizione e il loro significato nella struttura complessiva dell'edificio?

Ecco, proprio questo è mancato nelle recenti indagini sul duomo di Siena. In altre parole: i due lavori di Marie-Ange Causarano e Roberto Bartalini dialogano solo marginalmente, purtroppo, e quello che si perde alla fine è una cosa sola, la più importante: il contesto.[17] Quelle splendide sculture, quei capitelli e quelle cornici decorate (e anche le pitture, ovviamente) sarebbero ben più valorizzate e parlerebbero molto di più, se inserite in una analisi contestuale completa del duomo, che passa necessariamente anche per l'indagine stratigrafica condotta sui suoi alzati. Tutto questo resta un lavoro ancora da fare, e anzi spero proprio che qualcuno lo farà, soprattutto adesso che è disponibile un'ottima documentazione di partenza.[18]

Il discorso è valido per Siena,[19] ma ovviamente anche per tutti gli altri monumenti trecenteschi delle molte città (ma anche delle campagne) d'Italia, luoghi dove le testimonianze archeologiche e quelle storico-artistiche si intersecano puntualmente, e dove quindi un'indagine contestuale sarebbe sempre la soluzione ottimale.

3. Tra epigrafia e urbanistica: due altri spunti, per completezza

A questo punto voglio aggiungere qualche cenno a due ulteriori filoni di ricerca, generalmente piuttosto marginalizzati e poco frequentati, ma a mio modo di vedere davvero importanti e interconnessi agli argomenti che ho trattato finora. Il primo è l'epigrafia medievale, e in particolare l'epigrafia del Trecento. Come ormai si sarà capito, il nucleo centrale del mio argomento è che i monumenti del Trecento sono oggetti complessi, compositi, la cui analisi necessita un approccio contestuale in cui l'archeologia deve per forza di cose giocare un ruolo importante, affiancandosi però a molte altre discipline. Ora: nel DNA dell'archeologia medievale c'è anche l'epigrafia, fin dalle origini più remote della disciplina (basti pensare a quanto scrivevo in

[17] Carandini 2017 (in part. le pp. 74-79).

[18] Non esiste ancora a mio parere un complesso architettonico italiano affrontato sistematicamente in questa chiave. Vanno in questa direzione le monografie su alcuni monumenti pubblicate nella collana *Mirabilia Italiae*, diretta da Salvatore Settis (penso ad esempio al duomo di Modena, o alla basilica di San Vitale a Ravenna); tuttavia a questi lavori, pure esemplari, manca l'approccio stratigrafico alle architetture.

[19] Aggiungerei che allo stesso modo non si integrano le pregiate indagini del palazzo Pubblico eseguite da Fabio Gabbrielli e da altri colleghi dell'Università di Siena (Gabbrielli 1996, pp. 17-40; Camporeale, Gabbrielli, Pais, Parenti 2001, pp. 63-100) e le altrettanto raffinate analisi degli affreschi di quel complesso pubblicate recentemente da Chiara Frugoni (2019). Ma Siena può veramente decollare in questa direzione, le sue potenzialità sono evidenti a tutti. Tra l'altro, è disponibile per la fase trecentesca della città uno sguardo d'insieme che ormai è un classico della storiografia, ovvero Balestracci, Piccinni 1977 (al quale si può ora affiancare Gabbrielli 2010); nonché una serie di successive indagini di dettaglio, tra cui vale senz'altro la pena citare, da ultimo, Piccinni 2019. Altri casi di monumenti trecenteschi del nostro paese, con grande potenziale informativo rispetto a un approccio integrato che comprenda archeologia/architettura/storia dell'arte, sono il duomo di Milano e quello di Orvieto, rispettivamente indagati da Paolo Grillo (2017) e da Lucio Riccetti (1988) sul solo versante delle fonti scritte; ma ne esistono anche molti altri, c'è solo l'imbarazzo della scelta.

apertura a proposito di Paolo Orsi). Da qualche tempo (a partire dal 2002) il Centro di Studi sull'Alto medioevo di Spoleto porta avanti una doverosa quanto lodevole iniziativa, e cioè la redazione dei volumi delle *Inscriptiones Medi Aevi Italiae* (*IMAI*). Quindi è finalmente iniziata la costruzione di quel *corpus* epigrafico medievale di cui parlava Orsi a fine '800, e – aggiungo – non importa arrivare così tardi dopo il *CIL*, l'importante è che questa opera sia stata avviata, una volta per tutte. Ma qual è il taglio cronologico stabilito per le *IMAI*? È presto detto: V-XII secolo. Capisco il fisiologico aumento esponenziale delle testimonianze, una volta che fossero stati inclusi anche i secoli XIII e XIV, ma sta di fatto che questa scelta ci lascia ancora una volta bloccati dentro il vecchio paradigma, cioè quella che ho definito la 'sindrome di Orsi': un medioevo archeologico che a fatica supera la boa dell'anno Mille, e quindi un taglio cronologico ancora in buona parte centrato sulle sottoperiodizzazioni della tarda antichità e dell'alto medioevo (con in più i secoli XI e XII: un'appendice, un vero colpo di reni evidentemente volto a includere nel censimento anche la prima età comunale – per fortuna!).

Anche qui direi che si sta perdendo un'occasione notevole. Notevole, perché le testimonianze epigrafiche del XIII e del XIV secolo sono molto numerose ed eloquenti. Si tratta di testi che spesso contengono informazioni più precise rispetto a quelli delle epoche precedenti, sia dal punto di vista delle cronologie (ad esempio, gli ancoraggi *ad annum*, a volte *ad mensem*) delle fondazioni di grandi opere sono molto più frequenti rispetto al passato)[20] sia rispetto ai contenuti, frequentemente piuttosto dettagliati.

Ad esempio, a volte le iscrizioni del XIV secolo ci permettono di approfondire temi di grande interesse rispetto alle architetture alle quali sono in relazione. Tra questi c'è sicuramente l'organizzazione del cantiere e del lavoro, argomenti sui quali questi testi si soffermano con un buon livello di dettaglio. Un paio di esempi per tutti: l'epigrafe che commemora la fondazione del palazzo del Podestà di Pisa (1301) e quella relativa alla torre di San Pancrazio a Cagliari (1304), entrambe ricche di informazioni sulle procedure e sui ruoli di alcuni personaggi implicati con un ruolo di primo piano nelle attività edilizie (vi vengono nominati – tra le altre cose – un *archimagister* e un *architector optimus*).[21]

E ancora, sul versante della eloquenza delle epigrafi trecentesche: si pensi ad una delle iscrizioni veronesi di Cangrande della Scala, nella quale si dice che nel mese di gennaio del 1325 il tiranno «inchoari fecit hoc op(us) muror(um) et fovear(um) a bu(r)go S(ancti) Zeno(n)is usq(ue) ad tor(r)exell(um) S(an) c(t)e T(r)initatis […]» (*fig.* 8).[22] Non è il solo esempio disponibile, e piuttosto raramente si troveranno indicazioni topografiche così precise nell'epigrafia dei secoli precedenti (soprattutto prima del XIII secolo).

Inoltre, come ha dimostrato in maniera ineccepibile Nicoletta Giové Marchioli,[23] l'epigrafia del Trecento può essere spesso volta alla celebrazione del potere signorile – potremmo quasi definirla una "epigrafia della tirannide" –, che instaura un forte legame con l'antichità, di cui recupera maniere,

[20] A volte, qualora sia disponibile la documentazione d'archivio, è persino possibile risalire all'epoca della scrittura dell'epigrafe, non sempre sincrona rispetto alla realizzazione dell'opera. Cfr. Frati 2006, pp. 17-18, per il caso emblematico delle iscrizioni di Porta Romana a Firenze.

[21] Banti 2000, pp. 83-84, 111-112; Id. 1995. Per un esempio simile a Campiglia si veda Tedeschi 2003, pp. 746-747.

[22] Modonesi 1988, pp. 569-570.

[23] Giovè Marchioli 1994, pp. 263-286.



fig. 8 – Verona. San Zeno alla Santissima Trinità, iscrizione celebrativa della costruzione delle mura urbane da parte di Cangrande della Scala, 1325 (foto di Ettore Napione).

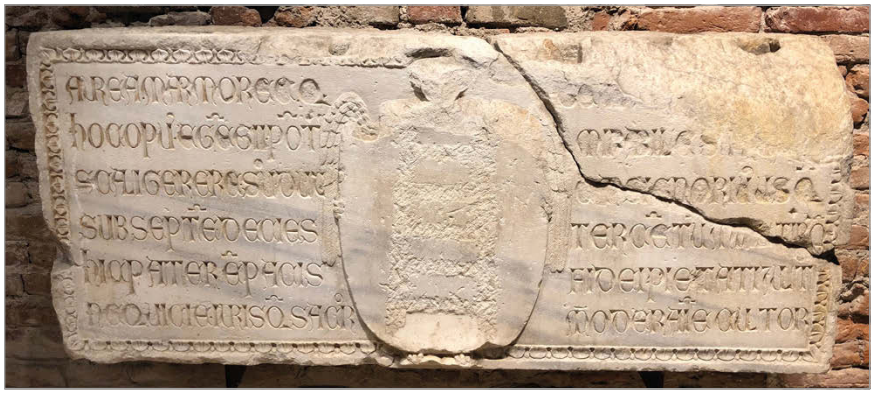


fig. 9 – Verona. Ponte Navi, iscrizione celebrativa della costruzione, 1373 (foto di Ettore Napione).

formule e titolature (i *domini* sono frequentemente definiti 'Augusti', ad esempio); ed è una epigrafia con uno spiccato carattere monumentale, rivisitando spesso anche su questo versante la tradizione antica. Volendo ricorrere ancora una volta a un esempio, si pensi a una delle due epigrafi che commemorano la costruzione del Ponte Navi, sempre a Verona (1373), il cui testo – chiaramente esemplato su iscrizioni antiche – include la formula aulica: «[…] hoc opu(s) eg(r)egii po(n)t(i)s mirabile str[uxit]» (*fig.* 9).[24]

Insomma, l'epigrafia del Trecento è un fondamentale strumento di legittimazione dei *potentiores*, veicolo di propaganda e attestazione esplicita dell'efficienza rispetto alla cosa pubblica e alla monumentalizzazione degli spazi urbani; una monumentalizzazione che passa tanto per la costruzione di infrastrutture (mura, ponti ed altro) quanto di grandi complessi architettonici.

Alla luce di tutto questo, e in poche parole: per mettere in atto un approccio davvero contestuale alle architetture del Trecento c'è un assoluto bisogno della convergenza di molti saperi di matrice archeologica, e quello epigrafico – finora piuttosto trascurato, o comunque non abbastanza indirizzato sistematicamente in questo senso – è sicuramente uno di questi.

L'altro filone di ricerca a cui voglio fare riferimento è quello dell'urbanistica del medioevo. Qui mi permetto di prendere le mosse da una brevissima nota autobiografica. Come archeologo mi sono formato nei primi anni '80 all'Università di Roma, dove – all'Istituto di Topografia Antica fondato da Rodolfo Lanciani – ho frequentato i corsi di Ferdinando Castagnoli e Paolo Sommella dedicati all'analisi dell'urbanistica del mondo antico. In quegli anni ho preso dimestichezza con un'archeologia non soltanto centrata sui singoli monumenti

[24] Modonesi 1988, pp. 573-574; Modonesi 1994, p. 279.

o reperti, ma allargata anche ai contesti topografici in cui quei monumenti venivano fondati e poi vissuti. Una passaggio per me fondamentale è stata la lettura di una pietra miliare di quella tradizione di studi, il libro di Castagnoli *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale* (1956); e la stessa pulsione verso un approccio archeologico in chiave topografica e, alla fine, decisamente contestuale (sia pure di tutt'altra impostazione), la ho ritrovata frequentando – in quel medesimo periodo – le stimolanti *Lectiones Planetariae* di Filippo Coarelli sullo sviluppo delle varie zone di Roma (Foro Romano, Campo Marzio, ecc.) e confrontandomi con opere fondamentali come lo splendido trattato sull'urbanistica romana scritto da Pierre Gros e Mario Torelli.[25]

Ecco, già allora, e poi nel prosieguo degli studi, mi sono sempre chiesto come mai l'esigenza di questo approccio – così antico, quasi connaturato nell'archeologia classica – non venisse fatta propria anche dagli archeologi medievisti. Alla domanda non è semplice rispondere, e ho poi capito che uno dei motivi principali sta nelle originarie ripartizioni delle competenze tra discipline. Quindi, ad esempio, l'archeologia medievale e la storia dell'arte medievale nascono già divorziate, e dunque in genere gli archeologi medievisti non si misurano con le statue di Arnolfo di Cambio perché quello è compito gli storici dell'arte (mentre gli archeologi classici hanno sempre studiato il Laocoonte e gli affreschi di Pompei, e continuano a farlo perché un vero e proprio divorzio tra l'archeologia e la storia dell'arte antica alla fine non c'è mai stato, soprattutto nel nostro paese).[26] Allo stesso modo, di urbanistica medievale si sono sempre occupati gli storici dell'architettura: questa è la tradizione degli studi, questo hanno generato gli steccati eretti molto tempo fa tra le varie discipline. Ma questo è accaduto e continua ad accadere in Italia, non all'estero: in Gran Bretagna, ad esempio, esistono svariati studiosi che si muovono proficuamente a cavallo tra la geografia umana e l'archeologia, dediti esclusivamente a questo filone di ricerche (penso a figure del calibro di Keith Lilley), e i loro lavori trovano spazio in riviste prettamente archeologiche – anzi, veri e propri caposaldi dell'editoria archeologica – come *Antiquity*.[27]

E allora, sarebbe davvero il caso che in un'ottica di tipo contestuale gli archeologi iniziassero ad occuparsi anche dell'urbanistica, della struttura e dell'evoluzione degli impianti urbani in cui si trovano i monumenti al centro del loro interesse. Attenzione, però: non sto rivendicando per gli archeologi medievisti l'esclusiva di questo genere di studi. Il campo è libero e vasto, la libertà di ricerca viene prima di ogni altra cosa e ognuno, a partire dalla sua angolazione e con i propri strumenti, può affrontare qualsiasi argomento, ci mancherebbe altro. Lo scopo però è uno solo, e non dovemmo mai perderlo di vista: fare storia a partire da questi dati. Il mio punto ancora più specifico è rimarcare l'importanza del mettere in campo, anche in questo settore di ricerche, oltre a tutti gli altri anche un approccio di tipo archeologico, e dunque stratigrafico, topografico e tipologico (*fig.* 10). Perciò sono assolutamente d'accordo con Angelo Marzi (attento esploratore delle planimetrie dei borghi medievali piemontesi) e con Aldo Settia (storico da sempre molto sensibile ai temi della geografia umana) sul fatto che non è sempre utile né corretto continuare a insistere nella ricerca di "geometrie latenti", quando si analizza

[25] Gros, Torelli 1988.
[26] Carandini 2008, pp. 44-49.
[27] Lilley, Lloyd, Trick 2007, pp. 279-293; Lilley 2018, pp. 275-296.

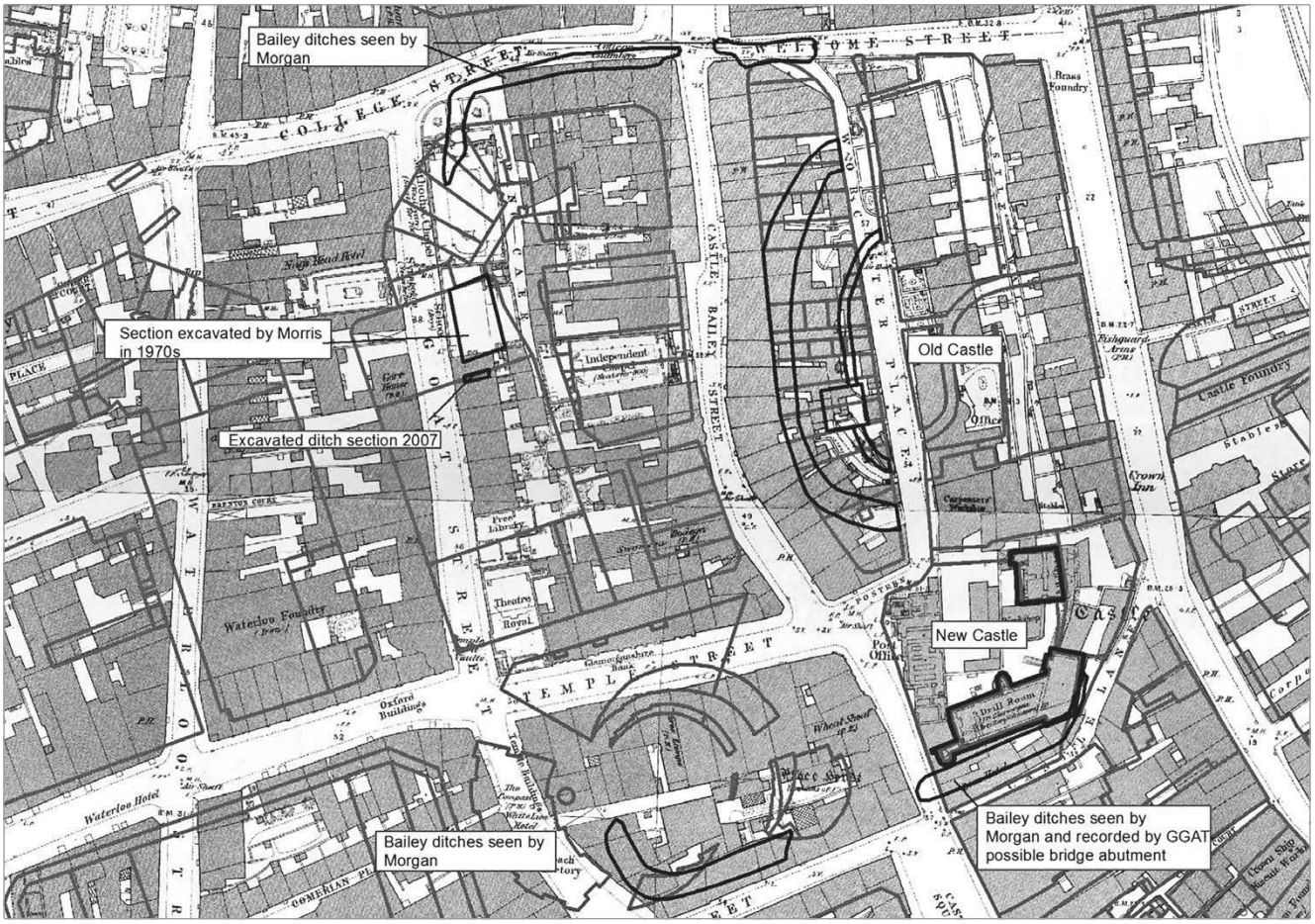


fig. 10 – Un esempio di studio integrato della planimetria di una città: visualizzazione di un estratto del GIS della città di Swansea, dove i dati archeologici sono sovrapposti alla topografia moderna e integrati a quella medievale (da Lilley, Dean 2015, p. 283).

la pianta di un abitato medievale di fondazione.[28] L'approccio stratigrafico e quello tipologico, invece, permettono la verifica fattuale del dato: un impianto urbano appare, nelle sue linee essenziali, databile al XIII o XIV secolo? Lo scavo archeologico di un campione significativo dei suoi edifici e della sua griglia stradale sarà in grado di confermare o smentire quella attribuzione. E lo stesso ci dobbiamo aspettare dall'analisi stratigrafica degli elevati e dalle cronotipologie dei loro elementi particolari (aperture, cornici ed altro). Da queste basi si potrà partire per creare tipologie planimetriche solidamente fondate. Perché, alla fine, è la storia che ci interessa, la sua ricostruzione attendibile in quanto prima di tutto fortemente ancorata a cronologie accertate. Insomma, come lo stesso Aldo Settia intitola un suo contributo recente, «Storia e storia dell'urbanistica: ma la storia è una sola».[29] Aggiungiamo a questo motto anche l'archeologia e perciò, anche in questo caso, la proposta non può che essere una: è solo attraverso un lavoro congiunto e fortemente integrato, svolto fianco a fianco da archeologi, storici dell'architettura e dell'urbanistica, assieme agli storici delle fonti scritte – un lavoro che sicuramente dovrà passare anche per un confronto dialettico a tratti potenzialmente molto acceso, vista la differenza tra i vari approcci metodologici – che si potranno raggiungere risultati davvero soddisfacenti per la nostra comprensione dell'urbanesimo medievale.

[28] Marzi 2012; Settia 2012, pp. 12-13. Quest'ultimo studioso conia a tale proposito la calzante definizione di "pregiudizio geometrico" (p. 12). Un punto di svolta per sistematicità, rigore e profondità storica, nelle modalità di indagine sui borghi nuovi in Italia, è costituito senz'altro dal recente volume sui borghi nuovi del Piemonte sud-occidentale (*Borghi nuovi* 2015). Anche in questo caso si nota però una incidenza solo ridotta dell'approccio archeologico.

[29] Settia 2012, pp. 11-22.

Bibliografia

Augenti A., 2003, *La chiesa di S. Nicolò: archeologia dell'architettura*, in *Domus del Triclinio. Alla scoperta di Ravenna Romana*, Catalogo della mostra (Ravenna 2007), Ravenna, pp. 29-33.

Augenti A., 2016, *Archeologia dell'Italia medievale*, Roma-Bari.

Augenti A., 2017, *Cutting history in slices. Periodization and the Middle Ages: an archaeological perspective*, in J. Mitchell, J. Moreland, B. Leal (a cura di), *Encounters, Excavations and Argosies. Essays for Richard Hodges*, Oxford, pp. 21-29.

Augenti A., 2020, *La storia dell'archeologia con i se. Paolo Orsi, Emanuel Löwy e il concorso del 1889*, in M. Modolo, S. Pallecchi, G. Volpe, E. Zanini (a cura di), *Una lezione di archeologia globale. Studi in onore di Daniele Manacorda*, Bari, pp. 39-43.

Balestracci D, Piccinni G., 1977, *Siena nel Trecento. Assetto urbano e strutture edilizie*, Firenze.

Banti O., 1995, *Operai, architetti e attività edilizia del Comune di Pisa nelle epigrafi tra il XIII e il XIV secolo*, in O. Banti, S.P.P. Scalfati (a cura di), *Scritti di storia, diplomatica ed epigrafia*, Pisa, pp. 159-180.

Banti O., 2000, *Monumenta epigraphica Pisana saeculi XV antiquiora*, Pisa.

Bartalini R., 2019, *Il duomo nuovo di Siena. La fabbrica, le sculture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Cinisello Balsamo (MI).

Borghi nuovi 2015 = *Borghi nuovi. Paesaggi urbani del Piemonte sud-occidentale, XIII-XV secolo*, a cura di R. Comba, A. Longhi, R. Rao, Cuneo.

Brogiolo G.P., 2000, *Urbana, archeologia*, in R. Francovich, D. Manacorda (a cura di), *Dizionario di archeologia*, Roma-Bari, *ad vocem*, pp. 350-355.

Brutails J.-A., 1900, *L'Archéologie du Moyen Âge et ses méthodes*, Paris.

Brutails J.-A., 1908, *Précis d'archéologie du Moyen Âge*, Touluse-Paris.

C'era una volta 2002 = *C'era una volta. La ceramica medievale nel Convento del Carmine*, a cura di R. Francovich, M. Valenti, Siena.

Camporeale S., Gabbrielli F., Pais A., Parenti R., 2001, *La facciata del Palazzo Pubblico di Siena. Stratigrafia e fonti documentali*, «Archeologia dell'Architettura», 6, pp. 63-100.

Carandini A., 1988, *Archeologia, architettura, storia dell'arte*, in R. Francovich, R. Parenti (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti*, Sesto Fiorentino (FI), pp. 31-38.

Carandini A., 2008, *Archeologia classica. Vedere il tempo antico con gli occhi del 2000*, Torino.

Carandini A., 2017, *La forza del contesto*, Roma-Bari.

Carocci S., 2016, *Il dibattito teorico sulla "congiuntura del Trecento",* «Archeologia Medievale», XLII, pp. 17-32.

Castagnoli F., 1956, *Ippodamo di Mileto e l'urbanistica a pianta ortogonale*, Roma.

Caumont A., 1854, *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie*, Paris.

Causarano M.-A., 2017, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Creighton O., Higham R., 2005, *Medieval Town Walls. An Archaeology and Social History of Urban Defence*, Stroud.

Fiorini A., 2019, *I castelli della Romagna. Indagini di archeologia dell'architettura*, Sesto Fiorentino (FI).

Frati M., 2006, *"De bonis lapidibus conciis": la costruzione di Firenze ai tempi di Arnolfo di Cambio. Strumenti, tecniche e maestranze fra XIII e XIV secolo*, Firenze.

Frugoni C., 2019, *Paradiso vista inferno. Buon Governo e Tirannide nel Medioevo di Ambrogio Lorenzetti*, Bologna.

Gabbrielli F., 1996, *La "cronotipologia relativa" come metodo di analisi degli elevati: la facciata del Palazzo Pubblico di Siena,* «Archeologia dell'Architettura», 1, pp. 17-40.

Gabbrielli F., 2010, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena.

Giovè Marchioli N., 1994, *L'epigrafia comunale cittadina*, in P. Cammarosano (a cura di), *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, Roma, pp. 263-286.

Greco E., 2018, *Ippodamo di Mileto. Immaginario sociale e pianificazione urbana nella Grecia classica*, Paestum.

Grillo P., 2017, *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del Duomo di Milano*, Milano.

Gros P., Torelli M., 1988, *Storia dell'urbanistica. Il mondo romano*, Bari.

Horsefall Turner O., 2011, *The Windows of this Church are of Several Fashions*, «Architectural History», 54, pp. 171-193.

Jackson Williams K., 2016, *The Antiquary. John Aubrey's Historical Scholarship*, Oxford.

Arcisse de Caumont 2004 = *Arcisse de Caumont (1801-1873). Érudit normand et fondateur de l'archéologie française*, a cura di V. Juhel, Caen.

Lilley K.D., 2018, *Overview: living in medieval towns*, in C.M. Gerrard, A. Gutierrez 2018 (a cura di), *The Oxford Handbook of Later Medieval Archaeology in Britain*, Oxford, pp. 275-296.

Lilley K.D., Dean G., 2015, *A silent witness? Medieval urban landscapes and unfolding their mapping histories*, «Journal of Medieval History», 41, pp. 273-291.

Lilley K.D., Lloyd C.D., Trick S., 2007, *Design and designers of medieval 'new towns' in Wales*, «Antiquity», 81, pp. 279-293.

Manacorda D., 2008, *Lezioni di archeologia*, Roma-Bari.

Marzi A., 2012, *Borghi nuovi e ricetti nel tardo medioevo. Modelli piemontesi, fondazioni liguri e toscane*, Torino.

Orsi, Halberr, Gerola 2010 = *Orsi, Halberr, Gerola. L'archeologia italiana nel Mediterraneo*, a cura di B. Maurina, E. Sorge, Catalogo della mostra (Rovereto 2010), Rovereto.

Orsi P., 1887, *Di due crocette auree del Museo di Bologna e di altre simili trovate nell'Italia superiore e centrale. Contributo all'archeologia ed alla storia dell'oreficeria nell'alto medioevo*, Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna, V, pp. 333-414.

Paolo Orsi 2019 = *Paolo Orsi. Alle origini dell'archeologia tra Calabria e Sicilia*, a cura di C. Malacrino, M. Musumeci, Catalogo della mostra, Reggio Calabria.

Piccinni G., 2019, *Nascita e morte di un quartiere medievale. Siena e il borgo nuovo di Santa Maria a cavallo della peste del 1348*, Pisa.

Poole W., 2010, *John Aubrey and the Advancement of Learning*, Oxford.

Riccetti L., 1988, *Il duomo di Orvieto*, Roma-Bari.

Schnapp A., 1994, *La conquista del passato. Alle origini dell'archeologia*, Milano, ed. originale 1993.

Settia A.A., 2012, *Storia e storia dell'urbanistica: ma la storia è una sola*, in A. Marzi, *Borghi nuovi e ricetti nel tardo medioevo. Modelli piemontesi, fondazioni liguri e toscane*, Torino, pp. 11-22.

Tedeschi P., 2003, *Le epigrafi dell'edilizia civile*, in G. Bianchi (a cura di), *Campiglia. Un castello e il suo territorio,* II. *Indagine archeologica*, Sesto Fiorentino (FI), pp. 742-749.

Vanetti A., 2020, *Archéologie du bâti. Historie et épistémologie des origines à nos jours (France, Italie, Suisse)*, Dijon.

Gli Scaligeri 1988 = *Gli Scaligeri 1277-1387*, 1988, a cura di G.M. Varanini, Catalogo della mostra (Castelvecchio di Verona 1988), Verona.

Zoni F., 2019, *Edilizia residenziale medievale dell'Appennino reggiano (secoli XI-XIV). Maestranze, committenti e ambienti tecnici*, Sesto Fiorentino (FI).



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a3

Arturo Calzona

Peter Pan e l'architettura italiana del Trecento

1. Il punto storiografico

In un libro recentissimo (2019) dal titolo *Gothic Sculpture*, nelle pagine iniziali viene proposta una mappa dell'Europa nella quale sono segnalati i luoghi in cui si conservano sculture. Ebbene per quanto riguarda l'Italia, stranamente, nessun luogo è indicato. Ohibò! ho esclamato, può darsi che sia un po' rincitrullito, evidentemente Paul Binski, l'autore, che insegna alla Cambridge University, nell'indagine sul potere di persuasione della scultura dal 1000 al 1500 in Inghilterra e nel nord Europa deve forse avere pensato, al di là dei limiti geografici che si è posto, che le sculture di Arnolfo di Cambio, di Marco Romano, di Nicola e Giovanni, Andrea e Nino Pisano, e qui mi fermo, non siano gotiche o quantomeno non debbano essere considerate gotiche, cosa che mi è parsa del tutto nuova e inaspettata.[1] L'ho presa, per così dire, un poco alla lontana, perché vorrei dire subito, diversamente da quanto io pensi per la scultura e la pittura, che se in termini di contesto cronologico si può sicuramente parlare di architettura del Trecento, dal punto di vista delle sue 'novità', cioè del «dominio dello spazio», per usare una felice espressione di Émile Mâle, riferita proprio all'architettura italiana del Trecento,[2] mi pare che le cose siano molto diverse. E, a scanso di equivoci, vorrei anche dire subito che non si tratta di un problema di tassonomia, di "gotico non gotico" o di "gotico italiano" o di "architettura mendicante", di "architettura eclettica o modernista" e tantomeno di sciovinismo nazionalista oppure di questioni di 'forma' rispetto all'applicazione di altri importanti parametri di indagine che in questi anni hanno sempre più marginalizato la cosiddetta analisi formale. Sono questioni che, francamente, non mi entusiasmano in alcun modo e che lascio volentieri alla storiografia anglosassone o francese.[3] Mi preme invece porre una domanda piuttosto ovvia: se non ci fossero stati i cistercensi, come aveva ben visto, anche se subito dimenticato, Henry Thode nel 1885,[4] che cosa ne sarebbe della architettura del Trecento in Italia e mi riferisco tanto a quella religiosa quanto a quella civile? Sono anche certo che quando Carlo Tosco ha pensato a questo tema ha notato, e lo afferma chiaramente nel corposo intervento in «Studi e ricerche di architettura» del 2018,[5] che la bibliografa è piuttosto scarsa se riferita ad indagini di insieme, mentre le cose vanno leggermente meglio per le

fig. I – Piacenza. Chiesa del Carmine, interno dopo il recente restauro (foto dell'autore).

1 Binski 2019.

2 Mâle 1946, pp. 239-241. Si veda per uno sguardo d'insieme sulla letteratura critica francese da Enlart a Grodecki, il bell'articolo di Barral i Altet 2018, pp. 44-61.

3 Penso naturalmente a Trachtenberg 1991, che ha fatto un po' da apripista ma anche a Trachtenberg 2000 e 2001; più recentemente Smith 2006; Bruzelius 2008, pp. 93-109; Fernie 2008, pp. 11-23; Timbert 2018.

4 Thode 1885.

5 Tosco 2018, pp. 8-44.

singole realtà. Dunque solo questo giustifica, come ovvio, la necessità di rifocalizzare l'attenzione su un periodo storico che è, tutto sommato, abbastanza ai margini, o forse meglio, geograficamente e cronologicamente circoscritto alla parte finale del secolo, da parte dagli studiosi italiani. Ma la questione muta prospettiva se si entra nel merito del problema e cioè se si ritiene che l'architettura del Trecento italiano sia ricca di importanti novità. Per quanto riguarda nuovi concetti formali nell'organizzazione degli spazi e l'introduzione di innovative soluzioni tecniche sempre Tosco nel medesimo articolo, che ho letto come una specie di canovaccio per il convegno, dice giustamente che è ormai una questione capziosa discutere di "gotico-non gotico", come ha fatto Marvin Trachtenberg nel 1991 e negli anni successivi[6] e ancora Willibald Sauerländer nel 1994,[7] che certo di gotico ne sapeva, e con sottile finezza ancora Xavier Barral i Altet nello stesso numero della rivista «Studi e ricerche di architettura» del 2018 che ho già ricordato.[8] Naturalmente è del tutto legittimo *bypassare* il problema e, non casualmente, forse il primo paragrafo è intitolato: *Oltre il gotico: geografie complesse*. Quello che interessa insomma sono le caratteristiche peculiari, le novità dell'architettura trecentesca, che emergerebbero soprattutto nelle architetture commissionate dalle Repubbliche del tardo medioevo italiano. La proposta, sia ben chiaro, è ricca di osservazioni alquanto pertinenti e ampiamente condivisibili, ma forse proprio per questo, perché costruito con fine intelligenza, giunto alle conclusioni, mi pare ancora una volta si corra il rischio di amalgamare o forse meglio appiattire all'ultima fase del Trecento anche ciò che si è realizzato prima. Oltretutto, come ben sappiamo, le grandi architetture del tardo Trecento, come ad esempio Santa Maria del Fiore o Santa Maria Novella a Firenze oppure San Petronio a Bologna sono cantieri che si prolungano ampiamente nel Quattrocento. Non posso inoltre fare a meno di sottolineare che lo stesso Leon Battista Alberti, che di certo non può essere considerato un architetto gotico, dedichi pagine assai penetranti alla cattedrale fiorentina nei *Profugioroum ab aerumna* e su questo ha scritto pagine importanti Christine Smith nel 1992.[9]

2. Una vecchia questione

Credo quindi utile riproporre una domanda che, in qualche modo, si era già posta Angiola Maria Romanini più di mezzo secolo fa:[10] «Esiste una architettura italiana del Trecento nell'accezione che ho proposto di prendere in considerazione»?

Vorrei ripartire dunque ancora dalla più recente sintesi di Carlo Tosco perché anche dalla sua esplorazione complessiva sulle architetture

6 Si veda nota 3.

7 Sauerländer 1994, pp. 8-21.

8 Barral i Altet 2018, pp. 44-61.

9 Smith 1992; in particolare rimando ai capitoli 4 (*Norm versus Innovation: the Problem of the Middle Ages*, pp. 57-79) e 5 (*Alberti's description of Florence Cathedral as Architectural Criticism*, pp. 80-97).

10 Romanini 1964; credo che tale volume sia ancora uno strumento imprescindibile per chi voglia analizzare l'architettura del Duecento e del Trecento al nord Italia. Da aggiornare con Cadei, Kimpel 1991; Romanini 1993, pp. 24-51 e Tosco, in c.s.

prodotte dalle maggiori città repubblicane del secondo Trecento emerge quanto sia difficile tracciare un bilancio e ciò che si può ricavare risulta essere un quadro variegato e frammentario seppure composto da episodi di grande rilievo. Al di là di questo vengono proposti però chiaramente tre fenomeni caratterizzanti: 1) l'architettura come fattore di identità delle autonomie cittadine; 2) la sperimentazione di nuovi sistemi strutturali; 3) il primato di Firenze come centro di committenza pubblica.[11] Oltre a questi tre punti, su cui torneremo tra breve, si precisa che a Firenze, tra le altre cose, un ruolo importante è assunto dal disegno che «rende i pittori in grado di affrontare i progetti di architettura» e di cui Giotto sarebbe l'esempio più evidente.[12] Ma un ruolo chiave spetta anche agli Ordini mendicanti che sperimenterebbero nuove soluzioni compositive conservando la capacità di stringere rapporti con le istituzioni pubbliche. Ci sarebbero infine novità anche nei sistemi strutturali dal momento che in Italia si verifica una sperimentazione diffusa nella statica dell'edificio e nell'impiego dei tiranti metallici nei cantieri fiorentini e veneziani su cui si era già soffermata la Bradford Smith nel 1994.[13] Su queste considerazioni generali, prese anche singolarmente, non ritengo ci sia nulla da obiettare, ma se le esaminiamo più da vicino i conti, almeno a me, sembrano non tornare proprio in riferimento al fatto che questi tre punti andrebbero a costituire la 'cifra', se così possiamo dire, delle novità dell'architettura del Trecento italiano. Vorrei tuttavia si tenesse presente quanto il grande Pietro Toesca nel suo straordinario volume sul Trecento del 1951 scriveva nelle prime pagine: «L'architettura italiana del Trecento non ebbe tuttavia un sistema proprio da contrapporre all'oltremontano; né fu uniforme […]. Vederla al paragone dell'architettura gotica d'oltralpe, se pur il confronto non si possa evitare, sarebbe cercarne le contraddizioni che le tolsero vitalità e forza di sviluppo; porterebbe a svalutare ciò che ad essa è proprio, spesso involuto, talvolta chiaro preludio di cose future».[14]

Ripartiamo dunque dal primo punto, sopra ricordato, da quell'orgoglio della municipalità o meglio dell'identità cittadina. La libertà delle città comunali sarebbe alla base della promozione di architetture pubbliche radicate nelle tradizioni locali delle maestranze, che impiegano risorse del territorio e sviluppano modelli fedeli all'immagine condivisa dell'ambiente urbano. Non si tratta giustamente di localismo, ma di «matura consapevolezza di possedere strumenti innovativi e capacità operative nel vanto di una solida tradizione».[15] Tutto vero, si dà il caso però che Renato Bordone in uno splendido e insuperato libro del 1987 dal titolo *La società cittadina del regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII* abbia mostrato, proprio partendo dalle *Gesta Friderici I imperatoris* e dall'immagine delle città italiane che ne ricava Ottone di Frisinga nella prima discesa in Italia del Barbarossa nel 1154 di cui è al seguito, come l'identità cittadina sia qualcosa di

[11] Tosco 2018, pp. 37-38.
[12] *Ibidem*, p. 38. Il riferimento a Giotto è relativo alla sua nomina, nel 1334, alla carica di *magister et gubernator* dell'Opera di Santa Reparata.
[13] Smith 1994, pp. 57-79; Smith 2006b, pp. 57-79.
[14] Toesca 1971, p. 7.
[15] Tosco 2018, p. 39.

forte e presente già allo scorcio dell'XI secolo.[16] Ciò che impressiona Ottone è il *ritus* cioè, in senso traslato, il generale modo di vivere delle città italiane e l'*urbanitas* dei costumi lombardi. Scrive Bordone che il *ritus*, come lo definisce il vescovo tedesco, ha una connotazione civile, connessa con la presenza della città, sentito come diretta derivazione e conservazione della tradizione romana, esplicitamente dichiarata «in civitatum quoque dispositione ac rei publice conservatione antiquorum adhuc Romanorum imitantur sollertiam».[17] Anche la *libertas* è per lo zio del Barbarossa elemento costitutivo dell'identità cittadina perché la «libertà contribuisce alla ridefinizione in senso locale del concetto stesso di pubblico, favorendone l'identificazione con l'idea di patria».[18] Il movimento comunale italiano – scrive Bordone – presenta due aspetti indivisibili, ma che per chiarezza concettuale vanno distinti: una concezione pubblica della *civitas*, comune a tutti e universalmente accettata e una attuazione sociale di ciascuna città e del proprio gruppo dirigente.[19] É dunque, all'interno di questa perimetrazione concettuale che, per quanto riguarda l'architettura, vanno lette la cattedrale di Pisa,[20] il duomo di Modena, costruito e voluto dai *cives* quando non c'è il vescovo nel 1099, lo stesso vale per quello di Cremona, la cattedrale di Piacenza pagata dai 'paratici' e così quella di Ferrara iniziata nel 1136; a Verona poi nella chiesa del complesso abbaziale di San Zeno nella lunetta sono scolpiti i *milites* e i *cives* ai lati di san Zeno protettore della città forse proprio per risemantizzare la funzione dell'intero complesso monastico,[21] come sappiamo, sede del palazzo imperiale quando gli imperatori scendevano in Italia. Dunque niente di nuovo a livello di committenza e neanche a livello formale neppure nel triconco di Santa Maria del Fiore come ha bene chiarito Antonio Cadei.[22]

Tralascio la questione del disegno perché su questo Valero Ascani ha detto molte cose[23] e vengo invece alle novità strutturali: non so dire se davvero i tiranti metallici siano stati introdotti in Italia nel Trecento; oggi, almeno per quanto ne so io, dalle analisi effettuate è stato confermato come gli elementi metallici siano stati utilizzati in corso di costruzione a Bourges o addirittura previsti già nella progettazione (1225-1240) dell'edificio di Beauvais, il più alto coro gotico del mondo (46 metri).[24] Dunque anche questo aspetto rischia di non essere 'cifra' – e ancora poco possiamo dire di sicuro sulle novità tecnologiche –, semmai apre il

16 Bordone 1987.

17 *Gesta Federici I Imperatoris* 1912, p. 116.

18 Bordone 1987, p. 20.

19 *Ibidem*, p. 2; di grande interesse anche il capitolo *L'assunzione dei valori municipali laici,* pp. 45-57.

20 Sulla cattedrale di Pisa oltre Scalia 1978, si veda ora l'importante Von der Höh 2006; su Verona, Musetti 2016, pp. 231-254; su Modena, Bocchi 1989, pp. 27-33.

21 Von Hülsen-Esch 1994.

22 Cadei 2006, pp. 35-46.

23 Ascani 1997.

24 Taupin 2009, pp. 39-50. Importanti anche gli altri interventi presenti negli stessi atti in particolare quelli di Paul Benoit. Sul problema dei tiranti metallici anche Giovanni Coppola mi ha confermato che è difficile potere affermare con certezza da dove giunga l'uso di questa tecnica che raccomanda l'impiego dei tiranti per scaricare meglio le forze, anche se la presenza a Santa Sofia a Costantinopoli sia di tiranti in legno che in ferro indurrebbe a pensare ad una origine bizantina. Per quanto riguarda il XIV e XV secolo molto interessante, con riferimento a Venezia, Scappin 2004, pp. 263-288.

problema del 'dove', ma soprattutto quando, questo sistema delle catene metalliche sia stato introdotto per la prima volta.

L'ultimo punto che rimane da affrontare è la questione dell'architettura degli Ordini mendicanti, su cui molto è stato scritto. Oggi si è soliti fare riferimento agli ottimi lavori di Joanna Cannon sui Predicatori[25] e ai numerosi contributi e al recente volume del 2014 di Caroline Bruzelius. Tuttavia, fra le numerose osservazioni che si potrebbero formulare, sulla lettura proposta di Caroline Bruzelius per l'architettura minoritica faccio molta fatica a condividere l'idea, sebbene seducente, di una architettura come «processo piuttosto che come progetto». A tale proposito credo sia sufficiente ricordare ancora una volta per restare in ambito italiano, i contributi di Valerio Ascani sul disegno d'architettura.[26] Ma, a mio avviso, non può essere assunta come fenomeno generalizzato neppure l'idea di una architettura aggiuntiva, sequenziale, episodica, e anche l'idea che si cela dietro l'ossimoro di 'muro malleabile' o 'negoziabile' o di 'strategia dell'incompletezza'[27] e tantomeno è possibile attribuire all'architettura del Trecento le novità che si erano venute ad affermare più di cento anni prima.[28] Il 'nuovo', se così lo si vuol chiamare, è rappresentato in tutto e per tutto dalle figure di san Francesco e di san Domenico, 'nuova' è dunque l'architettura mendicante che però ha come punto di riferimento le 'novità' introdotte già dall'ordine cistercense ma anche, come ha mostrato Pierre Héliot, addirittura alcune forme architettoniche del Basso Impero.[29] Neppure credo sia utile pensare a una forma di multiculturalismo[30] in sostituzione all'eclettismo suggerito da Trachtenberg. Apparentemente più convincente invece, almeno a livello metodologico, sembrerebbe essere l'impostazione al problema dello storicismo e modernismo data più di recente da Erik Gustafson il quale partendo dal concetto di "vita apostolica" che ritorna costantemente in tutta la storia religiosa, ha messo a confronto Santa Maria in Aracœli e Santa Maria sopra Minerva, due edifici di Roma, luogo dove certamente è più forte il peso della classicità, giungendo alla conclusione che l'architettura del Trecento italiano non è caratterizzata da movimenti stilistici d'Oltralpe, ma viene elaborata localmente utilizzando alcuni stilemi internazionali allo scopo di comunicare l'importante ruolo dei committenti e degli

25 Cannon 2013.

26 Ascani 1997; ma si veda anche Rechet 2001. Importante anche il contributo presentato in questa occasione a cui naturalmente rimando.

27 Bruzelius 2014, pp. 53-66, 89-105. Il volume costituisce una sintesi e una sistematizzazione di quanto sostenuto negli anni precedenti in alcuni contributi, tra cui vorrei ricordare Bruzelius 2007, pp. 203-224; Bruzelius 2012, pp. 95-116.

28 Bruzelius 2008, pp. 93-109. La stessa Bruzelius a pag. 103 è ben consapevole che già nella prima metà del XII secolo le città avevano sviluppato un forte senso di autonomia e dunque già da allora quella che lei chiama *ars nova* aveva iniziato a farsi strada a partire dalle nuove cattedrali, ma anche abbaziali e palazzi comunali costruiti o ricostruiti nelle città in Italia da nord al sud soprattutto a partire da allora.

29 Héliot 1972, pp. 231-235.

30 Fugelso 2005, pp. 91-112. Non credo infatti che l'architettura di centri meno importanti come Todi o Orvieto rispetto a Firenze o Pisa sia frutto di una lenta, non intenzionale assimilazione piuttosto che di una deliberata appropriazione, dipendente magari dal ristretto raggio di azione dei cittadini di queste due città o dall'utilizzo di 'ingredienti' alla moda innestati su un modello generale di edificio approvato o voluto dal committente. La cattedrale di Orvieto dimostra esattamente il contrario. Per questo si veda il bell'articolo di Sandron 2018, pp. 12-29.

architetti incaricati del progetto.[31] Sulla base di questa articolazione Gustafson recupera da un lato la proposta di Trachtenberg e dall'altro quella della Bruzelius, spostando però la questione sul concetto di qualità o se si vuole originalità, ciò che mi pare non fosse affatto l'idea iniziale posta da Trachtenberg. Il nodo semmai è ancora quello delle 'novità' formali e tecniche da individuare nell'ampio bacino di architetture che vanno, come ha sostenuto Alain Erlande-Brandenburg, dalla *Révolution Gothique*[32] a quelle proposte in Italia tra XIII e XIV secolo.

La domanda vera insomma è ancora quella che si è posta anche la Bruzelius senza peraltro dare una risposta convincente: perché in Italia meridionale, dove il governo è in mano agli Angioini e dunque dove non può valere il discorso dell'autonomia cittadina del libero Comune non si costruisce secondo i modelli dell'*opus francigenum*? Ancora, Dany Sandron ha giustamente definito la cattedrale di Orvieto «il più ambizioso progetto ecclesiastico lanciato in Italia dopo l'epoca paleocristiana».[33] Anche volendo considerare tale edificio dotato di una certa 'originalità' per la capacità delle maestranze in parte anche d'Oltralpe di fondere riferimenti all'architettura paleocristiana con altri ricavati dalla tradizione locale, mi pare che non si possa tralasciare il fatto che, pur nel suo gigantismo, ad Orvieto si siano trasposti i principi elaborati dagli ordini mendicanti che, a mio giudizio, però sono ben altra cosa rispetto al *gotique doctrinaire*, soprattutto quello cosiddetto raggiante e poi internazionale.

Aveva dunque ragione Antonio Cadei nel sottolineare come l'architettura italiana del Trecento incontri il successo del pubblico tanto da diventare 'distintiva delle istituzioni'. Ma mi sento di aggiungere, questo si verifica perché nella sua 'persistenza' di forme, cioè nella sua aderenza ad una tradizione consolidata, si carica anche di un significato ideologico, quello di antagonismo al papato avignonese, ad una curia fortemente francesizzata e dunque ovviamente al 'gotico' d'Oltralpe.[34] Come dimenticare infatti che dal 1316 al 1378 i papi sono costantemente francesi e così centoundici su centotrentasei cardinali nominati nello stesso giro di anni, come dimenticare le forti prese di posizione di Petrarca e la sua famosa *Apologia contra cuiusdam anonymi Galli calumnias*. Mi pare poi che quanto sostenuto dalla Romanini sulla «architettura come figura che si traduce in 'numero' dunque in 'progetto'» sia difficilmente contestabile e d'altro canto il contributo di Corrado Bozzoni del 1994[35] e quelli di Marcello Spigaroli per il San Francesco di Piacenza,[36] o per la chiesa di San Lorenzo e per quella di Sant'Anna e quella del Carmine sempre a Piacenza costruite intorno al 1330, ritengo siano una ulteriore prova che per gli edifici degli ordini mendicanti sia avvenuto esattamente il contrario di quanto sostenuto dalla Caroline Bruzelius: sono cioè stati realizzati sulla base di una minuziosa progettazione. Anche a proposito del muro 'malleabile' occore ricordare che a San Giovanni in Canale a Piacenza la costruzione del convento e della chiesa prendono il via nel

31 Gustafson 2018, pp. 113-121.
32 Erlande-Brandenburg 2012.
33 Sandron 2018, p. 12, ma si veda anche Gillerman 1994, pp. 300-321.
34 Cadei 1991, p. 334.
35 Bozzoni 1994, pp. 71-83.
36 Spigaroli 1984, pp. 149-154 e Spigaroli 1998, pp. 153-166.



fig. 1 – Piacenza. Chiesa di San Lorenzo, interno della navata (foto dell'autore).

1227, sul modello della chiesa di di San Domenico a Bologna consacrata nel 1228 proprio, come abbiamo indicato, all'inizio dei lavori a Piacenza. Qui, l'edificio di culto è agibile per l'officiatura sicuramente nel 1235 anche se i lavori proseguono ancora, ma senza alcuna variazione di progetto tra le due parti dell'edificio, quello voltato e quello a soffitto a capriate,[37] fino al 1270/1280, compreso il convento con il doppio chiostro verso via Nova; ciò che tuttavia risulta di notevole interesse è la progressiva politica di acquisizioni di terreni da parte dei frati i quali evidentemente avevano già in mente il progetto di una grande struttura.[38] Anche nella ricostruzione nel 1333-1334 della chiesa a sala degli Agostiniani, San Lorenzo (*fig*. 1), sempre a Piacenza, mi pare di potere dire, che le cappelle siano state addirittura predisposte fin dall'origine, ma costruite solo di volta in volta sulla base delle richieste dei committenti; non così invece a Sant'Anna, chiesa dei Serviti, (*fig*. 2) ricostruita nello stesso anno sull'area della chiesa di Santa Maria in Betlem, e alla chiesa del Carmine (*fig*. I) che sulla base di un'epigrafe del 1695 sarebbe stata eretta nel 1334. Ed è anche da rimarcare che la Angiola Maria Romanini ha giudicato questi due ultimi edifici come i «più perfetti alzati a sala trecenteschi della valle padana»,[39] i quali tuttavia fanno riferimento a un modello già definito nel 1228 per la chiesa di Bologna a capo dell'ordine. Insomma la *debita proportio,* che è l'elemento

[37] Campi 1651, II, pp. 121-122. Su San Giovanni in Canale anche per la bibliografia precedente si veda ora Bianchini 2000.

[38] Wagner Rieger 1957/58, pp. 274-275; Wagner Rieger 1960, pp. 130-131; Nicò 1999, pp. 177-200; Civardi 1999, pp. 201-250.

[39] Romanini 1958, p. 56.



fig. 2 – Piacenza. Chiesa di Sant'Anna, interno (foto dell'autore).

fondante della 'bellezza' secondo Bonaventura da Bagnoregio, Giovanni Peck, Roberto Grossatesta e anche per Tommaso d'Aquino, il numero, la progettazione *ad quadratum*, la *scientia* costituiscono l'elemento distintivo dell'architettura mendicante, ma questo, e Angiola Maria Romanini lo ha sempre sottolineato con forza, è ancora un derivato dall'architettura cistercense. Ed è quantomeno curioso che Antonio da Sangallo il Giovane per il fastigio del campanile di San Giovanni in Canale a Piacenza faccia riferimento (Disegno Uffizi UA 979) proprio alla tomba di Porsenna – progetto che mi pare possa essere letto, come Venturi ha suggerito per il campanile della chiesa sangallesca piacentina di San Bernardo, ugualmente come un 'trillo' di sapore medievaleggiante che bene si adattava alla chiesa di San Giovanni.[40]

3. Un tardo "Trecento italiano"

Ma «alla ricerca dell'Isola che non c'è» un altro aspetto risulta essere quanto mai curioso. Nella letteratura sull'argomento si è molto insistito, come abbiamo già sottolineato, con motivazioni sicuramente valide sul tardo, anzi direi tardissimo Trecento, quello di Santa Maria del Fiore a Firenze, di San Petronio a Bologna, del duomo di Milano e delle chiese veneziane. Ma negli anni immediatamente precedenti cosa

[40] Venturi 1938, pp. 618-619; Giovannoni 1959; Benedetti 2009, p. 21. Anche se con indicazioni confuse sulla precisa individuazione della struttura piacentina disegnata. Ho seguito invece l'ipotesi di Poli 2015 nella scheda sulla chiesa di Santa Maria del Tempio a Piacenza.



fig. 3 – Cremona. Cattedrale, facciata del transetto sud (foto © Wikimedia Commons).

è accaduto in Italia in fatto di architettura? Credo che addebitare al dissesto economico o alla peste del 1348 la responsabilità di una crisi nell'edificare o anche la interruzione dei cantieri già da tempo iniziati sia davvero eccessivo e occorre tenere maggiormente a mente quanto in tempi ormai lontani ci ha sempre ricordato Sabatino Lopez.[41] Per limitarmi a qualche esempio a Piacenza, che però diventa nel 1331/32 capitale pontificia di Italia, la costruzione della grande chiesa di San Francesco iniziata con ogni probabilità nel 1294 in quello che sarà il nuovo centro della città,[42] procede fino al 1365, data di consacrazione; inoltre si mettono in cantiere, come abbiamo già ricordato, la chiesa a sala di San Lorenzo e di Sant'Anna[43] e quella del Carmine. Pietro Vago poi, come ricorda una iscrizione, realizza il cosiddetto portico del Paradiso in corrispondenza del portale nord di Sant'Antonino, intervento che è compiuto nel grandissimo rispetto dell'edificio preesistente così caro

41 Lopez 1952, pp. 433-438; Lopez 1953, pp. 19-34.

42 É significativo che nei pressi del convento dei Minori si realizzi negli stretti anni anche il cosiddetto palazzo Gotico.

43 Sulla architettura piacentina si deve fare riferimento a Valenzano 1997, pp. 553-586.



fig. 4 – Cremona. Cattedrale, facciata del transetto nord (foto dell'autore).

ai Piacentini e che si collega al grande cambiamento già introdotto nel 1171 con la realizzazione dell'imponente portale scolpito che andava a spostare l'entrata principale dell'edificio sul lato nord del grande *Westbau* costruito nella prima metà dell'XI secolo. Sempre a Piacenza l'attività edilizia si concentra in particolare sulle fortificazioni volute dai Visconti, nel 1313 Galeazzo I dà inizio alla costruzione della cittadella detta *vegia* a nord della città, tra 1320 e il 1340 si fortifica la Piazza Grande, lo stesso avviene a Parma, consentendo l'accesso ad essa solo attraverso tre porte; nel 1337 Azzone Visconti edifica il castello di Sant'Antonino a sud, mentre Galeazzo II tra il 1367 e 1373 mette in opera la cittadella di Stra' Levada a Ovest e realizza anche la rocca nel 1373 in prossimità della cittadella vecchia: purtroppo però di queste architetture non è rimasto nulla. A Cremona[44] la chiesa di San Francesco è iniziata attorno al 1290 e quella di San Domenico nel 1283 circa, ma conclusa solo nel 1487, il palazzo dei Militi del 1292, mentre quella di Sant'Agostino prende il via con l'acquisto dei terreni nel 1311;[45] i transetti della cattedrale cre-

[44] Per Cremona Voltini 2007; ora il bel lavoro di Gemelli 2020, pp. 179-206.

[45] Per Sant'Agostino a Cremona si rimanda all'intervento in questi atti di Giorgio Milanesi.



fig. 5 – Brescia. Chiesa di San Francesco, facciata a vento (foto dell'autore).

monese vengono ristrutturati, quello nord (*fig.* 4) nel tardo Duecento e quello sud a partire dal 1342 (*fig.* 3). Lo stesso avviene in tanti altri luoghi del nord Italia, nuovi edifici o profonde ristrutturazioni di strutture preesistenti, o ancora continuazione di quelli già prima iniziati, avvengono tra lo scorcio del Duecento e l'inizio del secolo successivo soprattutto dopo la affermazione di Azzone Visconti nel 1333. Tuttavia come è stato sostenuto in particolare da Angiola Maria Romanini in tutti questi edifici prevale la tendenza anticostruttiva, la "povertà formale" della parete che si era già affermata nel Duecento.[46] Ma l'aspetto più curioso è che queste presunte 'novità' dell'architettura del Duecento e Trecento siano state lette dagli studiosi, nel comune tentativo di proiettarle nel gran calderone del "gotico europeo", in modo talmente diverso da arrivare a formulare ipotesi nettamente antitetiche. Werner Gross ad esempio, nei suoi studi del 1933 e soprattutto in quello del 1948, per spiegare l'architettura religiosa tedesca dal XIII al XIV secolo come contrapposizione al gotico classico francese sostiene che le chiese degli Ordini mendicanti rappresentino una delle esperienze più significative nella ricerca di una spazialità interna dilatata e crescente.[47] Ritiene che la parete non rappresenti più un limite concreto dell'involucro edilizio e protagonista assoluto diventi il vuoto con la sua luminosità diffusa. La parete per Werner Gross è un semplice fondale ottico, privo di consistenza plastica e diventa una superficie sottile e priva di peso. Angiola Maria Romanini al contrario sostiene che nelle architetture del Trecento

[46] Romanini 1968, pp. 189-225.
[47] Gross 1933, pp. 290-346; Gross 1948.



fig. 6 – Bologna. Chiesa di San Francesco, facciata a vento, particolare (foto dell'autore).

vi sia «una intensa vitalità gotica […] dove essenziale punto di partenza è la misura dello spazio nei limiti di una superficie rettilinea»,[48] 'misura' che oltre a derivare da una astrazione formale purissima e da un chiaro percorso logico strutturale, dà origine ad una architettura che risponde ad una concezione 'finita' e dunque misurabile nello spazio. Dunque per la Romanini è proprio il metodo progettuale, la *scientia* che consente di inserire queste novità delle architetture religiose, ma anche civili come i palazzi del Comune, all'interno della rivoluzione introdotta dal gotico di Francia. Posizioni dunque sostanzialmente opposte, ma che ambedue affermano la 'goticità', mi si passi il termine, dell'architettura del Due-Trecento italiano. Con Wolfang Schenkluhn[49] si ritorna alla filologia, alle analisi formali e tipologiche degli edifici, che peraltro non era mai venuta meno negli studi di Werner Gross e di Angiola Maria Romanini, e soprattutto all'idea che non sia possibile trovare un minimo comune denominatore nelle esperienze mendicanti e ha insistito invece sul concetto di "doppia polarità" tra lo spazio destinato ai chierici e ai frati e quello aperto ai fedeli sia nelle chiese a sala, come San Domenico a Bologna o San Giovanni in Canale a Piacenza e sia nelle cosiddette "chiese fienile" sul modello del San Francesco di Cortona.[50] Si realizza così quello che

[48] Romanini 1964, pp. 211-230.

[49] Schenkluhn 1996 e soprattutto Schenkluhn 2003. Su questi problemi si veda anche Romanini 1978, pp. 5-15; Cadei 1984, pp. 21-32.

[50] Cadei 1978, pp. 16-23.



fig. 7 – Lodi vecchio. Cattedrale di San Bassiano, facciata a vento, particolare (foto dell'autore).

la Romanini e Cadei hanno definito un 'effetto scenico'.[51] Nelle chiese a sala corrisponde a quello che si crea tra la zona alta voltata per i frati, e la zona bassa a soffitto piano, per i laici; nelle "chiese a fienile" si ottiene invece attraverso la rottura della continuità dimensionale e in alcuni casi anche degli allineamenti prospettici delle cappelle rispetto al corpo di navata. Ma anche questa distizione tra presbiterio e navata, oppure la divisione dell'edificio con un tramezzo, non mi pare davvero possano essere annoverate tra le novità del Trecento italiano, penso ad esempio, alle cattedrali padane del XII secolo, oppure alla chiesa di San Vittore a Bologna, cenobio dei canonici lateranesi, consacrata nel 1178, oppure alla chiesa abbaziale di Sant'Urbano all'Esinante nel comune di Apiro (Marche).

Se proprio qualcosa di nuovo si vuole trovare bisogna allora nuovamente fare riferimento al volume del lontano 1964 della Romanini in cui

[51] Romanini 1964, pp. 211-280.



fig. 8 – Padova. Giotto, cappella degli Scrovegni, coretti (foto dell'autore).

appunto la studiosa aveva sottolineato come oltre alla chiesa a sala o a gradinature, l'altro volto dell'architettura lombarda del Trecento fosse la facciata a vento, soluzione questa diffusa soprattutto al nord Italia già a partire dall'ultimo scorcio del Duecento forse a partire dal San Francesco di Brescia (1265) (*fig*. 5)[52], ma affermatasi soprattutto in quello successivo come al San Francesco di Bologna (*fig*. 6) che trasforma effettivamente l'antica *façade-écran* delle cattedrali romaniche. Per questo tipo di facciate a vento, – quella più riuscita, a parer mio, è quella di San Bassiano a Lodi Vecchio (*fig*. 7) – la Romanini, riprendendo però in parte Werner Gross, e soprattutto Pietro Toesca[53] sosteneva che la parete non viene più intesa come piano perimetrale, di valutazione dello spazio, ma «come superficie pittorica a sé stante e in sé valida, creatrice in sé» – in altre parole la parete diventa una 'figurazione pittorica' dello spazio.[54]

Se così è, la facciata al pari della zona presbiteriale dell'interno diventa però anch'essa quinta scenica di una 'rappresentazione di piazza'; alla teatralità delle sculture in pietra delle facciate romaniche e gotiche si sostituisce dunque quella dei frati in carne ed ossa che dall'alto di pulpiti improvvisati predicano al popolo dei fedeli e penso alla predica di San Francesco a Bologna nel 1223.

[52] *Ibidem*, p. 213 oltre che per la presenza della facciata a vento già nel tardo Duecento, ricorda il San Francesco di Lodi (1280), il duomo di Lodi e forse anche il Sant'Eustorgio e San Giovanni in Conca a Milano. Per il San Francesco di Brescia rimando a Rossetti 2018, pp. 30-37, ma si vedano anche le osservazioni di Gemelli 2020, pp. 109-122.

[53] Toesca 1971, pp. 3-8, 85-94.

[54] Romanini 1964, pp. 211-280.

Un teatro all'interno, ma uno anche all'esterno. E il successo di questa trasformazione attraverso la *Bauplastik* credo che, guarda caso, sia però da addebitare proprio a un pittore come Giotto: l'idea di una facciata a vento si vede infatti nei famosi coretti (*fig*. 8) nell'arco di trionfo della cappella degli Scrovegni (1304-1306).[55]

4. E quindi?

Concludendo, ritenere che l'architettura del Trecento italiano sia come per Peter Pan e per Campanellino (Trilly) un'*Isola che non c'è*, non vuol dire ovviamente che se ne deve interrompere lo studio. Per ciò che è stato realizzato nel XIV secolo, ciò che dobbiamo fare è forse evitare di volere cercare a tutti costi ciò che distingue la nostra architettura del Trecento dal resto del gotico europeo, né di volere individuare una specificità italiana nelle 'sopravvivenze' o nella lunga durata delle immagini, né di inseguire qualche nuovo *passe-par-tout* che tutto apre. Ciò che conta è riaprire le indagini filologiche sui tanti edifici esistenti molto rimaneggiati nel corso egli anni e spesso in disuso, e di esperire nuove metodologie di approccio, lasciando peraltro stare anche il mito della 'umiltà' e della 'povertà' di questi frati mendicanti che poveri non erano. Nel 1322 viene meno infatti anche l'ultimo alibi; con la bolla *Ad conditorem canonis* papa Giovanni XXII abroga la decisione dei suoi predecessori, che avevano riconosciuto la liceità giuridica dell'*usus facti* francescano, affermando invece l'inseparabilità dell'uso dalla proprietà e attribuendo all'ordine la proprietà in comune dei beni che utilizza.

Ciò che a mio avviso non deve invece essere tralasciato è il fatto che proprio quell'eclettismo non innovativo dell'architettura italiana del Trecento, che tuttavia necessita di una consapevolezza filologica delle forme da parte dei committenti e degli architetti, porta, senza alcuna netta cesura, come invece pensava e voleva Vasari, ma in assoluta continuità, al Rinascimento. La prova più chiara di quanto sono venuto dicendo è da un lato Dante, il quale nelle prime battute del *De vulgari eloquentia* per spiegare le ragioni della lingua volgare parte dalla metafora della grande coppa e scrive: «non solum aqua nostri ingenii ad tantum poculum aurientes, sed, accipiendo vel compilando ab aliis, potiora miscentes, ut exinde potionare possumus dulcissimum ydromellum»,[56] dall'altro il *De pictura* di Leon Battista Alberti dove l'argomento centrale delle indicazioni per i pittori è certamente la *compositio*,[57] cioè quel modo di mettere insieme le cose che già Vitruvio aveva riferito agli edifici e soprattutto, quasi a dimostrazione di quanto teorizzato, l'intervento albertiano al Tempio Malatestiano di Rimini[58] e successivamente a quello Santa Maria Novella a Firenze.

[55] Longhi 1952, pp. 31-34; White 1971, pp. 62-80, in particolare, p. 66; Gioseffi 1963; Romanini 1965, pp. 160-180.

[56] *De vulgari eloquentia*, pp. 3-4.

[57] Su questo rimane ancora fondamentale Baxandall 1994, pp. 163-184.

[58] Calzona 2001, pp. 319-350.

Bibliografia

Ascani V., 1997, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma.

Barral i Altet X., 2018, *Le désamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie: lectures d'Enlart, Mâle, Focillon, Jullian et Grodecki*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4, pp. 44-61.

Baxandall M., 1971, *Giotto and the Orators. Humanist Obeservers of Painting in Italy and the Discovery of Pictoria Composition 1350-1450,* Oxford, trad. it. *Giotto e gli umanisti. Gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994.

Benedetti S., 2009, *Il grande modello per il San Pietro in Vaticano. Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma.

Bianchini N., 2000, *La Chiesa e il Convento di San Giovanni in Canale*, Piacenza.

Binski P., 2019, *Gothic Sculpture*, New Haven-London.

Bocchi F., 1989, *La costruzione della cattedrale di Modena specchio nella società modenese,* in *Wiligelmo e Lanfranco nell'Europa romanica*, Atti del Convegno (Modena 1985), Modena, pp. 27-33.

Bordone R., 1987, *La società cittadina del Regno d'Italia. Formazione e sviluppo delle caratteristiche urbane nei secoli XI e XII*, Torino.

Bozzoni C., 1994, *Chiese francescane della Toscana: procedimenti progettuali e di controllo proporzionale*, V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli, pp. 71-83.

Bruzelius C., 2007, *The Dead Come to Town: Preaching, Burying and Building in the Mendicant Orders*, in A. Gajewski, Z. Opačić (a cura di), *The Year 1300 and the Creation of a New European Architecture*, Turnhout, pp. 203-224.

Bruzelius C., 2008, *A Rose by Any Others Name: The 'Not Gothic Enough' Architecture of Italy (Again)*, in M.M. Reeve (a cura di), *Reading Gothic Architecture*, Turnhout, pp. 93-109.

Bruzelius C., 2012, *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: An Overview of Recent Literture*, «Pespective. Le Journal de l'INHA», 2, pp. 95-116.

Bruzelius C., 2014, *Preaching Building, and Burying. Friars in the Medieval City*, New Haven-London.

Cadei A., 1978, *La chiesa di S. Francesco a Cortona*, «Storia della città», 3, 9, pp. 16-23.

Cadei A., 1984, *Architettura mendicante: il problema di una definizione tipologica*, «Storia della città», 8, 26/27, pp. 21-32.

Cadei A., 2006, *Il triconco, l'ottagono e altri ascendenti medievali del progetto di Santa Maria del Fiore*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: Costruire, scolpire, dipingere, decorare,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma, pp. 35-46.

Cadei A., Kimpel D., 1991, *Architettura – Secoli XIII-XIV*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. II, *ad vocem*, pp. 333-44, <https://www.treccani.it/enciclopedia/architettura-secoli-13-14_%28Enciclopedia-dell%27-Arte-Medievale%29/>.

Calzona A., 2001, *Il voto di Sigismondo, Piero della Francesca, i consigli del Filarete e la 'nuova' architettura dell'Alberti al malatestiano di Rimini*, in *Leon battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, Atti del Convegno Internazionale (Mantova 1998), pp. 319-350.

Campi P.M., 1651, *Dell'Historia ecclesiastica di Piacenza*, Piacenza.

Cannon J., 2013, *Religious Poverty, Visual Riches: Art in the Dominican Churches of Central Italy in the Thirteenth and Fourteenth Century*, New Haven.

Civardi E., 1999, *Architettura domenicana a Piacenza: la chiesa e il convento di San Giovanni in Canale*, «Bollettino storico piacentino», XCIV, 2, pp. 201-250.

Erlande-Brandenburg A., 2012, *La révolution gothique (1130-1190*), Paris.

Fugelso K., 2005, *Multiculturalism in Italian Gothic Architecture,* in J.P. Helfers (a cura di), *Multicultural Europe and Cultural Exchange in Middle Ages and Renaissance*, Turnhout, pp. 91-112.

Fernie E., 2008, *Medieval Modernism and the Origins of Gothic*, in M.M. Reeeve (a cura di), *Reading Gothic Architecture. Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages*, Turnhout, pp. 11-23.

Frommel C.L., Adams N., 2000, *The Architectural Draiwings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, *vol. II, Churches, Villas, the Phanteon, Tombs and Ancient Inscriptions*, Cambridge-London.

Gemelli F., 2020, *L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Milano.

Dante Alighieri, 1896, *De vulgari eloquentia*, a cura di P. Rajna, Firenze, pp. 3-4.

Gesta Federici I imperatoris 1912 = *Gesta Friderici I imperatoris,* 1912, a cura di G. Waitz, B. De Simson, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores in usum scholarum,* Hannover - Leipzig.

Gillerman D.M., 1994, *The Evolution of the Design of Orvieto Cathedral, ca. 1290-1310*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 53, 3, pp. 300-321.

Gioseffi D., 1963, *Giotto architetto*, Milano.

Giovannoni G., 1959, *Antonio da Sangallo il Giovane*, 2 voll, Roma.

Gross W., 1933, *Die Hochgotik im deutschen Kirchenbau*. *Der Stilwandel um das Jahr 1250*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 7, pp. 290-346.

Gross W., 1948, *Die abendländische Architektur um 1300*, Stuttgart.

Gustafson E., 2018, *Roman Versus Gothic in Trecento Architecture*, in H. Flora, S.S. Wilkins (a cura di), *Art and Experience in Trecento Italy*, Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference (New Orleans 2016), Turnhout, pp. 113-121.

Héliot P., 1972, *Sur les églises gothiques des ordres mendiants en Italie centrale*, «Bulletin Monumental», 130, 3, pp. 231-235.

Longhi R., 1952, *Giotto spazioso*, «Paragone», XXXI, pp. 18-28 ora in Id., 1979, in C. Volpe (a cura di), *Disegno della pittura italiana. I. Da Cimabue a Giovanni Bellini*, Firenze, pp. 31-34.

Lopez R.S.,1952, *Économie et architecture médiévale. Cela aurait-it tué ceci,* «Annale. Economie, société, civilization», 7, 4, pp. 433-438.

Lopez R.S., 1953*, Hard Times and Investment in Culture*, in *The Renaissance a Symposium*, Proceeding of the Conference (New York 1952), New York, pp. 19-33.

Mâle E., 1946, *Rome et ses vieilles églises*, Paris.

Musetti S., 2016, *Il Comune di Verona nello spazio cittadino: immagini e scrittura esposta*, in A. Calzona, G.M. Cantarella (a cura di)*, Dalla* Res Publica *al Comune. Uomini, istituzioni, pietre dal XII al XIII secolo*, Verona, pp. 231-254.

Nicò E., 1999, *Ideologia e forma nell'architettura mendicante: San Giovanni in Canale a Piacenza*, «Bollettino storico piacentino», XCIV, 2, pp. 177-199.

Poli V., 2015, *La città di Piacenza e l'architettura religiosa scomparsa,* Piacenza.

Rechet R., 1995. *Le dessin d'architecture*, Paris, trad. it. *Il disegno d'architettura. Origini e funzioni*, Milano 2001.

Romanini A.M., 1958, *Le chiese a sala dell'architettura "gotica" lombarda*, «Arte Lombarda», 3, 2, pp. 48-64.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano.

Romanini A.M., 1965, *Giotto e l'architettura gotica in Italia*, «Bollettino d'Arte», V, III-IV, pp. 160-180.

Romanini A.M., 1969, *Razionalità e "povertà" nell'architettura cistercense del XII secolo,* in *Povertà e ricchezza nella spiritualità dei secoli XI e XII*, Atti dell'VIII Convegno Storico Internazionale dell'Accademia Tudertina (Todi 1967), Spoleto, pp. 189-225.

Romanini A.M., 1978, *L'architettura degli ordini mendicanti. Nuove prospettive di interpretazione*, «Storia della città», 3, 9, pp. 5-15.

Romanini A.M., 1984, *L'architettura dei primi insediamenti francescani*, «Storia della città», 8, 26/27, 1984, pp. 9-14.

Romanini A.M., 1993, *La logica strutturale*, in *La Fabbrica eterna. Cultura, logica strutturale e conservazione delle cattedrali gotiche*, Convegno Internazionale delle Cattedrali Gotiche (Milano 1986), Vigevano, pp. 24-51.

Rossetti J., 2018, *Il fastigio a vento nei prospetti sacri del gotico lombardo. Il Caso del San Francesco di Brescia: nascita o recupero di un modello*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 3, 2018, pp. 30-37.

Sandron D., 2018, *La cathédrale comme synthèse architecturale: le cas du Duomo d'Orvieto*, «Studi e Ricerche d'Architettura», 3, 2018, pp. 12-29.

Sauerländer W., 1994, *Dal Gotico europeo in Italia al Gotico italiano in Europa*, in V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli, pp. 8-21.

Scalia G., 1972, *"Romanitas" pisana tra XI e XII secolo. Le iscrizioni romane del duomo di Pisa e la stata del console Rodolfo*, «Studi medievali», XIII, 2, pp. 791-844.

Scappin L, 2004, *I «nervi della frabbrica»: i legamenti metallici e lignei*, in G. Romanelli (a cura di), *Palazzo Ducale: storia e restauri*, San Giovanni Lupatoto (VR), pp. 263-288.

Schenkluhn W., 1991, *San Francesco in Assisi: Ecclesia Specialis. Die Vision Papst Gregors IX. Von einer Erneuerung der Kirche*, Darmastadt, trad. it. *S. Francesco in Assisi: Ecclesia specialis. La visione di papa Gregorio IX di un rinnovamento della Chiesa*, Milano 1996.

Schenkluhn W., 2000, *Architektur der Bettelorden: Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmastadt, trad. it. *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa*, Padova 2003.

Smith C., 1992, *Architecture in the Culture of Early Humanism: Ethics, Aesthetics, and Eloquence 1400-1470*, New York-Oxford.

Smith E.B., 1994, *Ars mechanica: Problemi di struttura gotica in Italia*, in V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico europeo in Italia*, Napoli, pp. 57-79.

Smith E.B., 2006a*, Santa Maria Novella e lo sviluppo di un sistema gotico fiorentino*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: Costruire, scolpire, dipingere, decorare,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze - Colle di Val d'Elsa 2006), Roma pp. 289-298.

Smith E.B., 2006b, *Santa Maria Novella and the Problem of Historicism/Modernism/Eclecticism in Italian Gothic Architecture*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: Il Tempo degli Antichi,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2003), Milano, pp. 621-630.

Spigaroli M., 1984, *Tempio francescano, palazzo pubblico, piazza della città:Piacenza alla fine del XIII secolo*, «Storia della città», 8, 26-27, pp. 149-154.

Spigaroli M., 1998, Pulcritudo sive Proportio. *Architettura e matematica nel gotico mendicante*, in G. Boiardi (a cura di), *La basilica di san Francesco in Piacenza tra storia, cultura, arte e spiritualità nel 720° di fondazione*, Parma, pp. 153-166.

Taupin J. L., 2009, *L'utilité du fer dans la cathédrales. Résurgences d'un réplectio: le statut du fer à Beauvais*, in A. Timbert (a cura di), *L'Homme et la matière. Lemploi du plomb e du fer dans l'architecture gothique*, Actes du Colloque (Noyon 2006), Paris, pp. 39-50.

Timbert A., 2018, *Qu'est-ce que l'architecture gothique? Essais*, Paris.

Thode H., 1885, *Franz von Assisi: und Anfänge der Kunst der Renaissence in Italien*, Berlin, trad. it. *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia. La spiritualità francescana e il genio di Giotto,* Roma 2003.

Toesca P., 1951, *Il Trecento*, Torino, ed. consigliata 1971.

Tosco C., 2018, *L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4, pp. 8-44.

Trachtenberg M., 1991, *Gothic/Italian Gothic: Toward a Redefinition*, «Journal of the Society of Architectural Historian», L, pp. 22-37.

Trachtenberg M., 2000, *Desedimentig Time:Gothic column/paradigm shifter*, «Anthropology & Aesthetics», 40, pp. 5-27.

Trachtenberg M., 2001, *Suger's Miracles, Branner's Bourges: Reflection on "Gothic Architecture" as Medieval Modernism*, «Gesta», 39, pp. 183-205.

Valenzano G., 1997, *Architettura gotica nelle chiese di Piacenza,* in *Storia di Piacenza. III. Dalla Signoria Viscontea al Principato (313-1545)*, Piacenza, pp. 553-586.

Venturi A., 1938, *Storia dell'arte italiana. L'architettura del Cinquecento Parte I*, Roma.

Voltini G., 2007, *L'architettura: spazi geometrizzanti e paramenti murari policromi*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il trecento chiesa e cultura (VIII-XIV secolo)*, Azzano San Paolo (BG), pp. 394-415.

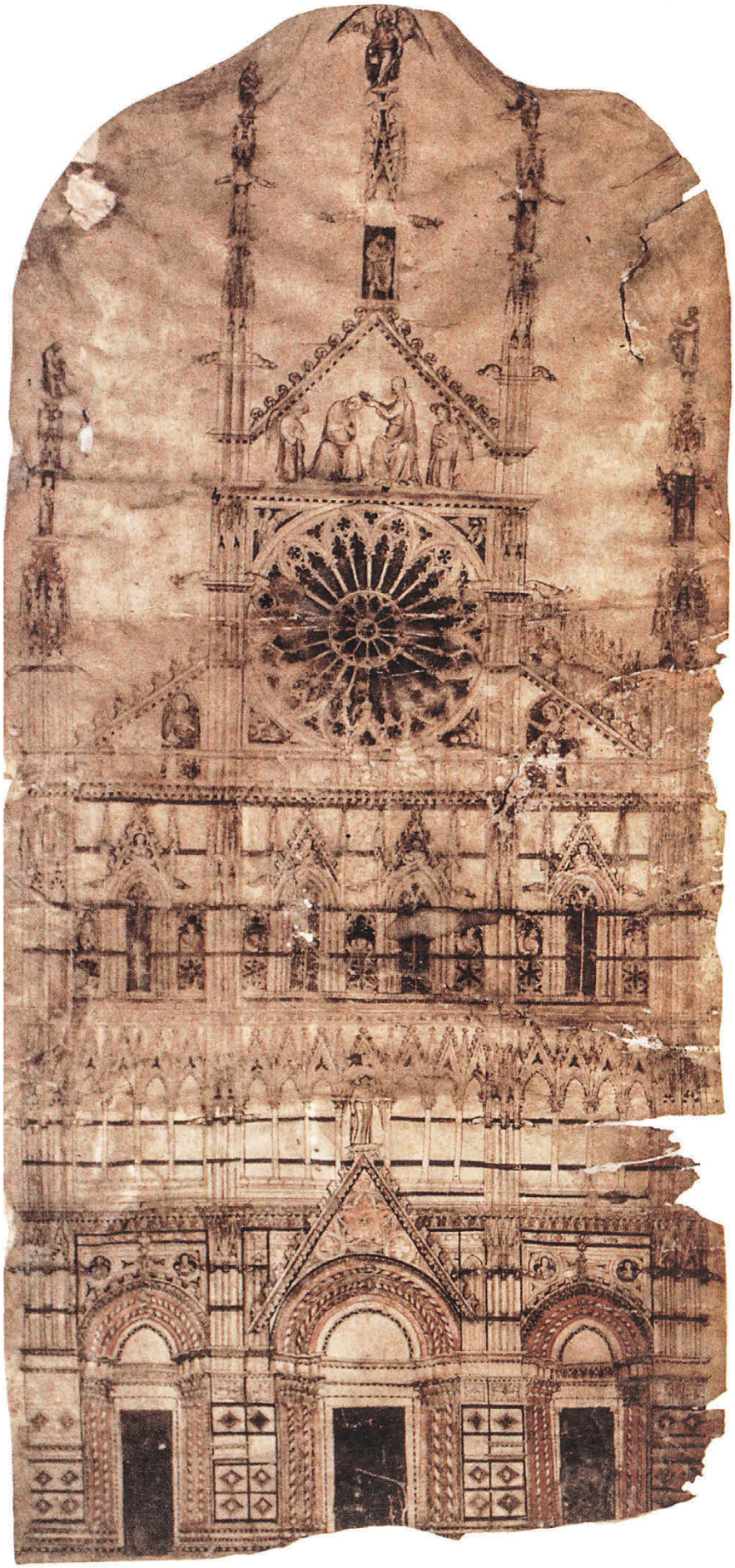
Von der Höh M., 2006, *Erinnerungskultur und frühe Kommune: Formen und Funktionen des Umgangs mit Vergangenheit im hochmittelalterlichen Pisa (1050-1150)*, Berlin.

Von Hülsen-Esch A., 1994, *Romanische Skulptur in Oberitalien als Reflex der kommunalen Entwicklung im 12. Jahrhundert: Utersuchungen zu Mailand und Verona*, Berlin.

White J., 1957, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, London; trad. it. *Nascita e rinascita dello spazio pittorico*, Milano 1971.

Wagner Rieger R., 1957/58, *Zur Typologie italienischer Battelordenskichen*, «Römische Historische Mitteilungen», 2, pp. 266-298.

Wagner Rieger R., 1960*, Italienische Hallenkirche*, «Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunstforschung in Wien», 12, pp. 127-133.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a4

Valerio Ascani

Concetto e misura nell'architettura gotica in Italia

1. Gotico italiano e gotico europeo: da questione di metodo a questione di metodi

È opinione diffusa tra quanti si occupano di storia dell'architettura gotica che le modalità progettuali in uso nella penisola siano state profondamente diverse da quelle applicate oltralpe, in specie in area francese e nel vasto ambito culturale germanico. Ciò ha condotto in passato ad affrontare lo studio del gotico italiano come un fenomeno a sé stante, non rispondente ai canoni concettuali dell'*Opus francigenum* sin dalle sue basi progettuali e che, quindi, non poteva venir considerato espressione territoriale di un medesimo stile, ove per stile architettonico si intenda un sistema che renda con risultati estetici sostanzialmente costanti una comune impostazione ideologica e compositiva.[1]

L'opposizione tra la prassi architettonica italiana e quella adottata dai costruttori francesi e tedeschi, peraltro evidente già a un primo esame dei manufatti, dovette essere chiaramente presente alla mente degli artisti dell'uno e dell'altro lato delle Alpi, fino a rendersi manifesta laddove, per volere della committenza, maestranze di diversa formazione furono chiamate a confrontarsi e, in certa misura, a collaborare, come sul più internazionale dei grandi cantieri gotici in Italia, quello del duomo di Milano, avviato da Gian Galeazzo Visconti e dall'arcivescovo Antonio da Saluzzo nel 1386.[2]

Qui, com'è ben noto, la divergenza tra i sistemi progettuali impiegati dalle botteghe di diversa cultura dette origine a una polemica, registrata dalle fonti, che opponeva, per esplicita affermazione dei protagonisti, una *scientia* compositiva, di cui soprattutto i costruttori francesi sarebbero stati portatori, a una più empirica *ars*, propugnata dai maestri italiani, in particolare Campionesi, orgogliosamente rivendicata da costoro come propria caratteristica e riflessa nelle loro realizzazioni.[3]

I termini e i contenuti della questione sono stati ben spiegati dalla critica negli scorsi decenni e correttamente inquadrati nelle due diverse tecniche progettuali. Quella d'oltralpe era basata sulla composizione di figure geometriche piane, diremmo in rapporto tra loro dinamico: contrapposte, sovrapposte, ruotate (*fig.* 1). Distribuite sui diversi ordini verticalmente componenti la struttura, esse andavano a trasfigurarsi in complessi elementi di univoco e inedito aspetto, la cui articolata originalità ne avrebbe

fig. I – Siena. Progetto per la facciata del battistero (Museo dell'Opera della metropolitana).

[1] Sull'argomento: Frankl 1960, pp. 46-60; Grodecki 1976; Trachtenberg 1991, pp. 22-37; Muratova 1994, pp. 23-47; Bonelli, Bozzoni, Franchetti-Pardo 1997; Bruzelius 2008, pp. 93-109; Barral i Altet 2018, pp. 44-61; Gustafson 2018, pp. 113-121; Tosco 2018, pp. 8-43.

[2] Sul cantiere del duomo di Milano: Romanini 1964, I, pp. 351-414; Romanini 1973, pp. 97-232; Cadei 1991, pp. 83-103; Sanvito 1996, pp. 291-325; Rossi 2005, pp. 219-235; Saltamacchia 2011; *Il cantiere del duomo* 2012.

[3] Su questo, oltre a quanto già citato: Ackerman 1949, pp. 84-111; Cadei 1992, pp. 51-68; Ascani 1997, pp. 115-164; Cavazzini 2009; Grillo 2017, pp. 213-232.

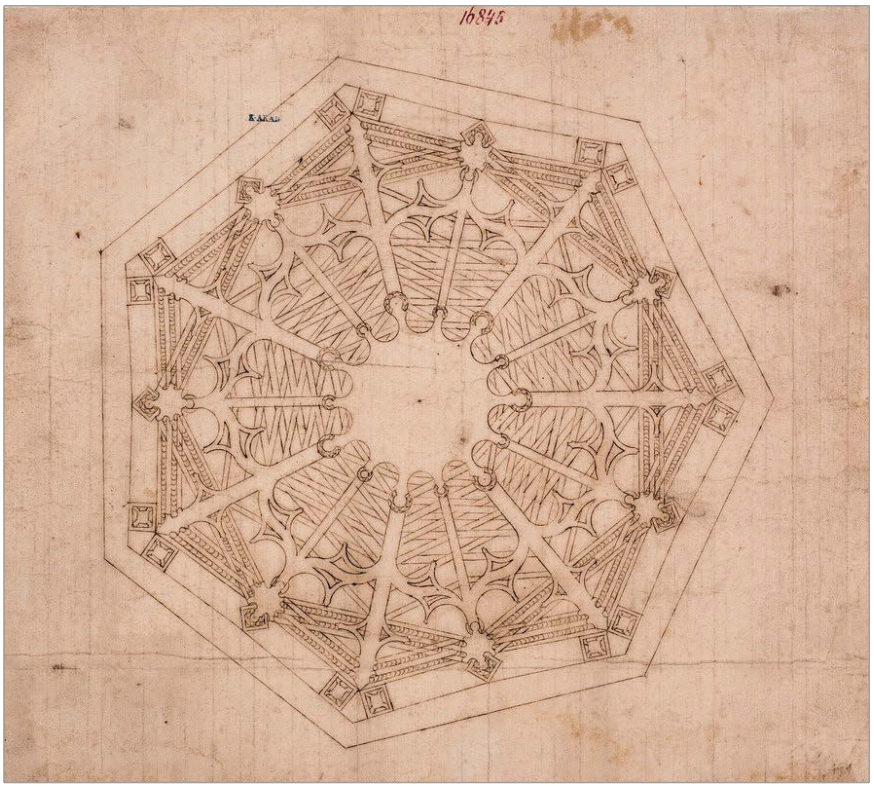


fig. 1 – Strasburgo.
Pianta della torre del duomo
(Vienna, Kupferstichkabinett).

dichiarato la perizia tecnica e l'acume creativo, rendendone impenetrabile la ragione compositiva a chiunque non avesse avuto parte nei processi costruttivi dell'opera.[4] La seconda, l'*ars* italiana, prevedeva uno sviluppo più semplice dei modelli geometrici di partenza (*fig.* I), il cui uso si concentrava in moduli giustapposti, in pianta come in alzato, riconoscibili nel lavoro ultimato e di più elementare elaborazione grafica, a facilitarne l'esecuzione e a parteciparne le scelte compositive alla nutrita compagine rappresentata ormai dalla committenza e dalla comunità cittadina.[5]

Con superiore intelligenza il matematico Gabriele Stornaloco (*fig.* 2), a conoscenza delle metodologie operative degli architetti del suo tempo, offrì un modello intermedio, che salvaguardando il principio di armonia geometrica di natura neo-aristotelica presente nel *modus operandi* del gotico francese ne rendesse più diretta l'applicazione, facilitando così il compito alle maestranze lombarde.[6]

Ma se a fine Trecento la divergenza tra i due metodi progettuali sembra ormai non componibile, e conduce – a Milano – all'addio polemico dell'architetto francese Jean Mignot, con la sua oscura previsione: *ruet pro certo*, quasi a invocare un disastro risolutivo, destinata peraltro a restare disattesa,[7] occorre fare un passo indietro e cercare di indagare le ragioni di tale distanza tecnica e culturale, spesso imputata a un ritardo tecnologico degli Italiani o al loro attaccamento a metodi costruttivi ancorati al romanico.

4 Frankl 1945; Shelby 1972, pp. 395-421; Hecht 1979; Müller 1990; Bozzoni 1991, pp. 276-281; Ascani, Binding 1993, pp. 159-175; Bork 2014, pp. 1-20.

5 Lepik 1994; Ascani 1997; Ascani 2006, pp. 277-288; Bork 2011.

6 Panofsky 1945, pp. 61-64; Kidson 1999, pp. 269-278; Ceriani Sebregondi, Shofield 2016, pp. 63-122; Valentini 2017, oltre ai testi alle note 2 e 3.

7 Si legga l'icastica dichiarazione nel Consiglio della Fabbrica del Duomo del 25 Gennaio 1400 in *Annali della Fabbrica* 1877, p. 210.

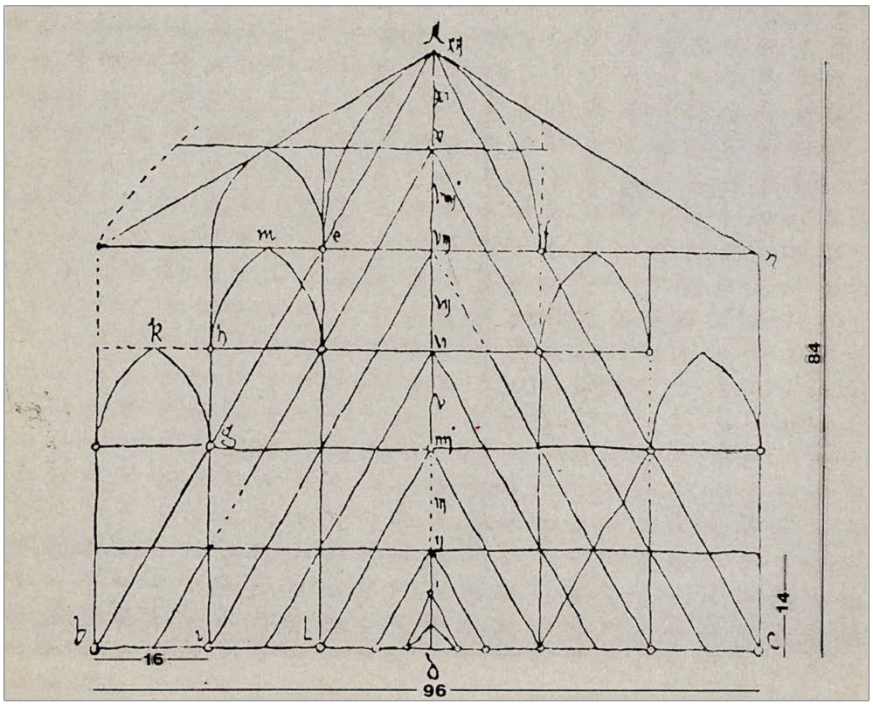


fig. 2 – Milano. Analisi metrologica dello schema progettuale di Gabriele Stornaloco per il duomo (dal disegno di Luca Beltrami).

2. Le radici comuni geometrico-simboliche della composizione architettonica gotica

A ben vedere, i due diversi metodi progettuali muovono da una radice comune: la costruzione per moduli geometrici piani ideata in ambito cistercense bernardino, nel secondo quarto del XII secolo. Nel momento di massima espansione di quell'ordine borgognone, l'esigenza di un metodo costruttivo di indubbia linearità applicativa, atto a essere facilmente esportato e quindi non legato a una particolare unità di misura ma basato su universali ragioni compositive geometriche, ha condotto alla messa a punto del più convincente sistema progettuale modulare premoderno, il cui successo attraversa l'intero continente, evolvendosi stilisticamente sin oltre la seconda metà del Duecento.[8]

Il nucleo fondante del procedimento, il quadrato di base da cui si ottiene, per moltiplicazione, l'impianto della chiesa monastica e dell'intero complesso abbaziale cistercense, è da riconoscersi nella struttura unitaria costituita da ciascuna delle cappelle terminali dell'edificio religioso, i cui multipli avrebbero informato tutto l'organismo. L'accento posto da Bernardo di Chiaravalle – e dai maestri dell'Ordine che a lui si dovettero affiancare – su tale struttura è ben comprensibile se si pensa alle necessità primarie di chi tale costruzione avrebbe dovuto utilizzare: i monaci stessi (*fig.* 3).

In un processo costruttivo in cui monaci e conversi cistercensi sono al contempo committenti, artisti realizzatori e pubblico destinatario del prodotto artistico, e che per questo è osservabile nella sua integrità ideologica, il punto di partenza resta il luogo della messa giornaliera: la cappella concepita per ospitare l'atto in cui il singolo monaco raggiunge il cuore della propria

[8] Sull'architettura cistercense in particolare per l'Italia: Mihàlyi, Romanini, Ascani 1993, pp. 558-565; *Ratio Fecit Diversum* 1994; Untermann 2001; Beltramo 2009, pp. 175-182; Piva 2010b, pp. 255-263; *The Cistercian Arts* 2014; Tosco 2016, pp. 337-355; *Costruzione identitaria* 2017; Frati 2017, pp. 5-86.

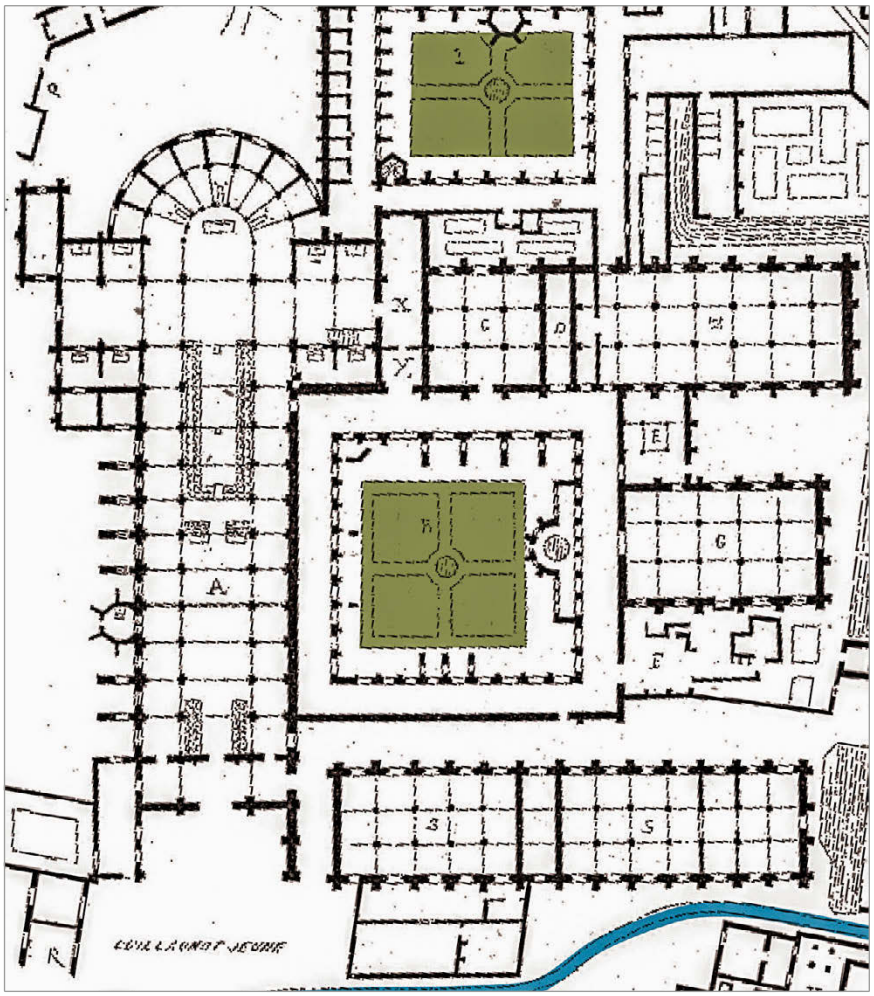


fig. 3 – Pianta dell'abbazia di Clairvaux in età bernardina (rielaborazione dell'autore da Viollet Le Duc E., 1854, *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, vol. I, p. 267).

missione, quell'incontro spirituale e fisico con Dio mediante la comunione con cui culmina la liturgia individuale quotidiana.

Il concetto di modulo unitario va dunque a tradurre in pura geometria di pietra il momento più alto della vita del monaco, custodendolo e identificandosi con esso. L'esperienza personale di ricerca di Dio, regolarmente ripetuta, vi si perpetua giornalmente, con la stessa invariabile e ricercata costanza uniformante con il suo rigoroso canone architettonico tutti gli elementi della chiesa e dell'abbazia, a garanzia della fedeltà della comunità monastica ai principi normativi e alle finalità dell'ordine.[9]

Di tale coerente e particolarissimo piano i committenti e le maestranze esterne all'ordine dei monaci bianchi avrebbero colto, almeno in parte, alcuni aspetti significativi, costituiti soprattutto dalla regolarità compositiva e dalla ragione modulare: un'unica misura, come il lato del quadrato delle cappelle terminali delle abbaziali cistercensi, non a caso costruite per prime nella prassi esecutiva, poteva permettere di comporre l'intera struttura di un complesso architettonico, non solo religioso, affascinando anche personaggi del calibro

[9] Ciò motiva una lettura dell'organismo abbaziale come figura terrena della Gerusalemme celeste: *Architettura cistercense* 1995, pp. 41-43. Sulla modularità bernardina, teorizzata come *plan bernardin* in Eydoux 1953, pp. 29-36; Esser 1953, pp. 195-222; Hahn 1957; Dimier 1966, pp. 697-704, oltre ai testi alla nota precedente si legga Chauvin 1992, pp. 307-348; sulle sue implicazioni liturgiche Untermann 2001, pp. 48-72; sulle sue basi estetiche Lia 2007.

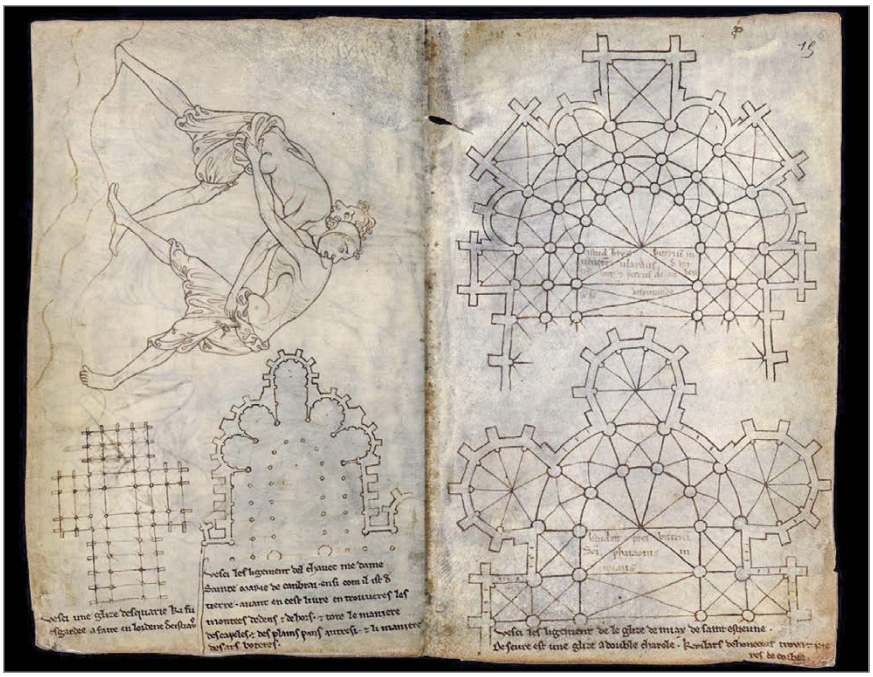


fig. 4 – Villard de Honnecourt, Livre de Portraiture (Bibliothèque Nationale de France, fr. 10993, cc. 12v-13r).

di Federico II, che richiese quel visibile apporto cistercense ai propri edifici culminante nella perfetta scacchiera quadrata di castel Maniace a Siracusa.[10]

3. L'aritmetica e le sue applicazioni: una via italiana alla progettazione gotica

Il momento di snodo tra i due sistemi progettuali operativi sui lati opposti delle Alpi si ebbe proprio con il secondo quarto del Duecento, in quel creativo momento in cui una fonte grafica insostituibile, il *Cahier* di Villard de Honnecourt (*fig.* 4), ci mostra che anche per gli artisti all'opera nelle grandi cattedrali francesi gli schemi cistercensi, a distanza di un secolo, costituiscono ancora argomento di studio ma devono integrarsi con componenti come i deambulatori di più complessa planimetria, che fuoriescono necessariamente dalla griglia modulare per andare a dar vita a corpi edilizi di articolata costruzione geometrica, a riprova delle trasformazioni imposte ormai dalla logistica a tali prototipi.[11]

La ricezione in Italia delle concezioni modulari propugnate dai monaci cistercensi è certamente alla base del rinnovamento della prassi architettonica al passaggio tra il romanico e il gotico ma va a sua volta a sovrapporsi a ulteriori protocolli operativi, in particolare di radice lombarda. Tra questi, fondamentale la pianta a campate quadrate o sub-quadrate della tradizione

[10] L'attività extra-abbaziale di maestranze cistercensi in Italia è stata provata, sulla base delle intuizioni di Enlart 1894 e delle notazioni di Wagner Rieger 1957, dagli studi raccolti in *I Cistercensi e il Lazio* 1978; *Federico II e l'arte* 1980; *Storia della città* 1980; *Federico II* 1995, pp. 195-227. L'impiego di conversi nei castelli di Federico II dal 1224 è esplicitato dalla Cronaca dell'abbazia di Ferraria in Gaudenzi 1888, p. 38: «Imperator.. accepit conservos (sic, per *conversos*) de omnibus abbatiis Cisterciensis Ordinis Regni Sicilie et Apulie ac Terre Laboris […] ad construenda sibi castra et domicilia».

[11] Erlande-Brandenburg 1986; Bechmann 1991; Branner 1997, pp. 63-80; *Villard's Legacy* 2004; Boato 2008; Barnes 2009; Wirth 2015.

romanica, che per suo conto sembra avvicinarsi al fare cistercense ma non ne condivide i principi di base prima ricordati.[12]

Non per motivi ideologici, difatti, e non a partire da cappelle quadrate nel coro, che per il solito vi ricorrono absidate, ma per mera chiarezza compositiva e semplicità esecutiva, all'interno di un comune inquadramento culturale erede degli studi geometrici del mondo antico, nel romanico italiano, in specie di matrice lombarda, è dato ritrovare precocemente costruzioni informate su elementi modulari quadrati. Del resto, al pari dei cistercensi, tali maestri aspiravano a creare un'architettura facilmente esportabile nelle vaste regioni d'Europa in cui si trovarono ad operare, e che fosse ben riconoscibile come dotata di un preciso indirizzo culturale prima che stilistico. In ciò, la concezione di edifici sviluppati su campate quadrate in pianta e spesso cubiche in alzato avrebbe risposto pienamente alle loro esigenze. Tali moduli, osservabili soprattutto nei corpi longitudinali, dimostrano una regolarità variabile in base alla precisione del riporto delle misure generatrici, la cui pur perseguita puntualità non ne costituiva il fondamento ideale né il principale dettame estetico.[13]

Nel corso del Duecento e del Trecento in Italia si andarono moltiplicando gli esempi di strutture ecclesiastiche informate da tali principi, che, a partire dalla seconda metà del XIII secolo, mostrarono ulteriori elementi di contatto con gli esempi cistercensi nell'introduzione del capocroce a terminazione piana, con cappella maggiore e cappelle terminali rettangolari, in qualche misura studiati sui prototipi monastici ma applicati con evidente libertà concettuale e compositiva e con significativi allontanamenti dalla concezione estetica delle architetture di riferimento, che solo con molta approssimazione possono essere indicate come modelli. Ciò è evidente anche in costruzioni di ragguardevoli dimensioni, non solo conventuali ma appartenenti anche alla Chiesa secolare, come la collegiata mariana di Crema o la cattedrale di Volterra nel suo ampliamento orientale duecentesco.[14]

Ma è in particolare nella nascente architettura mendicante che un importante momento di influenza progettuale cistercense si nota, nel passaggio da un primo modello di edificio religioso, quello ad aula unica allungata e coro quadrangolare terminale, al più affiancato da due cappelle laterali più piccole, parimenti rettangolari, come a Cortona in San Francesco, alla più ampia tipologia, comune dalla metà del Duecento in Italia centrale, d'icnografia a croce egizia o *commissa*, con transetto fiancheggiato dal coro con cappelle terminali – e talora anche laterali – voltate, al contrario del resto della fabbrica.[15]

In queste parti della costruzione i riferimenti cistercensi sono a prima vista evidenti, ma a ben vedere si limitano a un generico richiamo strutturale, che resta tale anche nella più complessa tipologia di chiesa conventuale a

[12] Tale comunanza fu precocemente colta, peraltro sopravvalutandone gli aspetti fenomenologici, sin da Lund 1921.

[13] Sugli aspetti tecnici e compositivi del romanico lombardo si vedano da ultimo Piva 2010a, pp. 25-45; Lomartire 2013, pp. 199-213; Tosco 2016.

[14] Oltre agli studi indicati a nota 10 rimando a quanto esposto in Ascani 1993, pp. 558-565; Ascani 2013, pp. 267-296.

[15] Per questo fenomeno si vedano ora Righetti Tosti-Croce 1994, pp. 677-691; Schenkluhn 2000; Franchetti-Pardo 2002, pp. 251-297; Villetti 2003; Ascani 2004, pp. 663-681; Bozzoni 2006, pp. 47-54; Bruzelius 2012, pp. 365-386, 419-421; Cannon 2013; Bruzelius 2014.

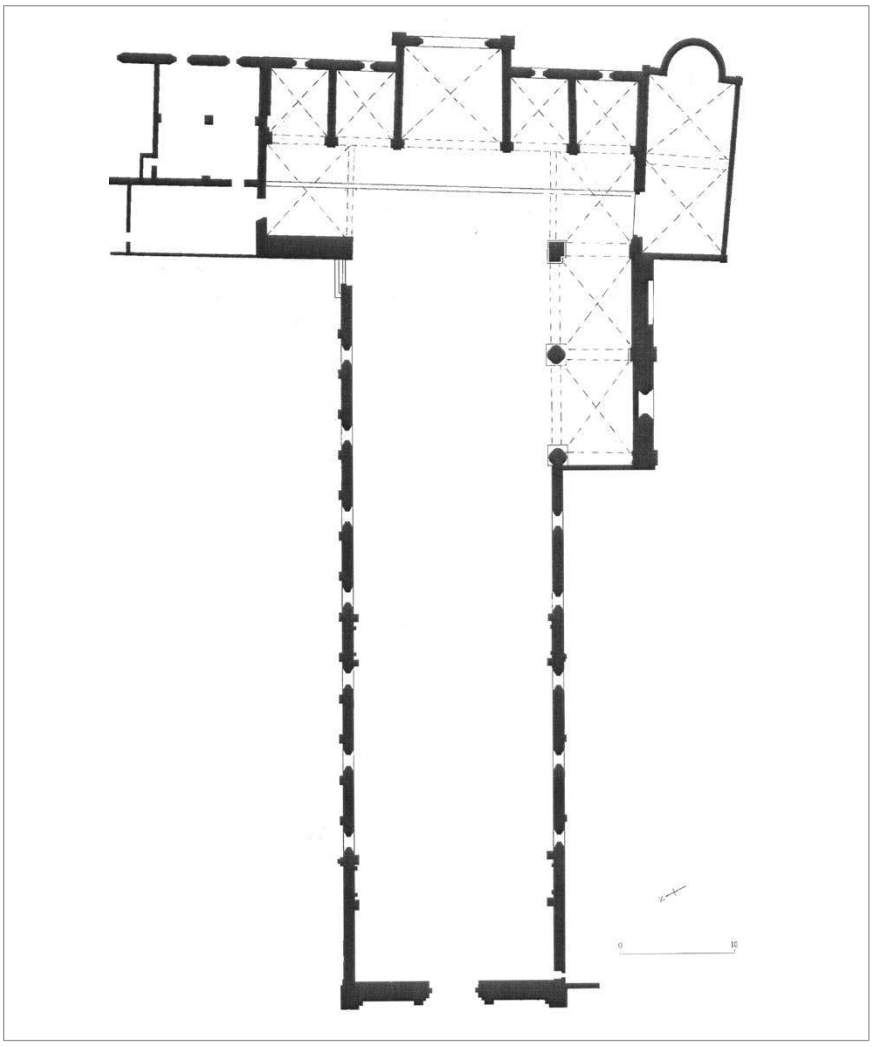


fig. 5 – Pisa. Chiesa di Santa Caterina, pianta (elaborazione grafica dell'autore, da Ascani 2019b, p. 48).

tre navate sviluppata negli stessi e nei successivi decenni. Non vi si ritrova l'organicità delle strutture cistercensi né la coerenza progettuale che le contraddistingue.

La diversa concezione di vita degli ordini mendicanti, con gli aspetti logistici che ne derivano, e le divergenti basi estetiche, con il pauperismo riflesso sin nei regolamenti edilizi di tali famiglie religiose, fanno sì che anche le principali caratteristiche delle piante cistercensi siano qui disattese.

Tra di esse, persino l'impostazione quadrata o subquadrata delle cappelle terminali, di cui si è vista l'importanza, che diviene rettangolare e vistosamente allungata, o talora allargata, per assecondarne l'uso non più riservato alla liturgia individuale ma destinato anche ai nuclei familiari cui venivano allogate o ai fedeli legati al culto del santo che vi trovava accoglienza.[16]

Mutati i presupposti sociali, oltre che la concezione estetica di base, le chiese dei nuovi Ordini non hanno dunque più la necessità di una progettazione rigorosa per moduli geometrici ripetuti nei diversi edifici conventuali e finiscono per seguire modalità progettuali più semplici ed adatte al loro utilizzo.

Le scarse conoscenze tecniche dei religiosi degli ordini mendicanti, poi, fanno sì che, ove possibile, ad eccezione di sedi domenicane come Firenze,

[16] Le dinamiche di questi fenomeni sono state chiarite dai più recenti studi citati alla nota precedente.

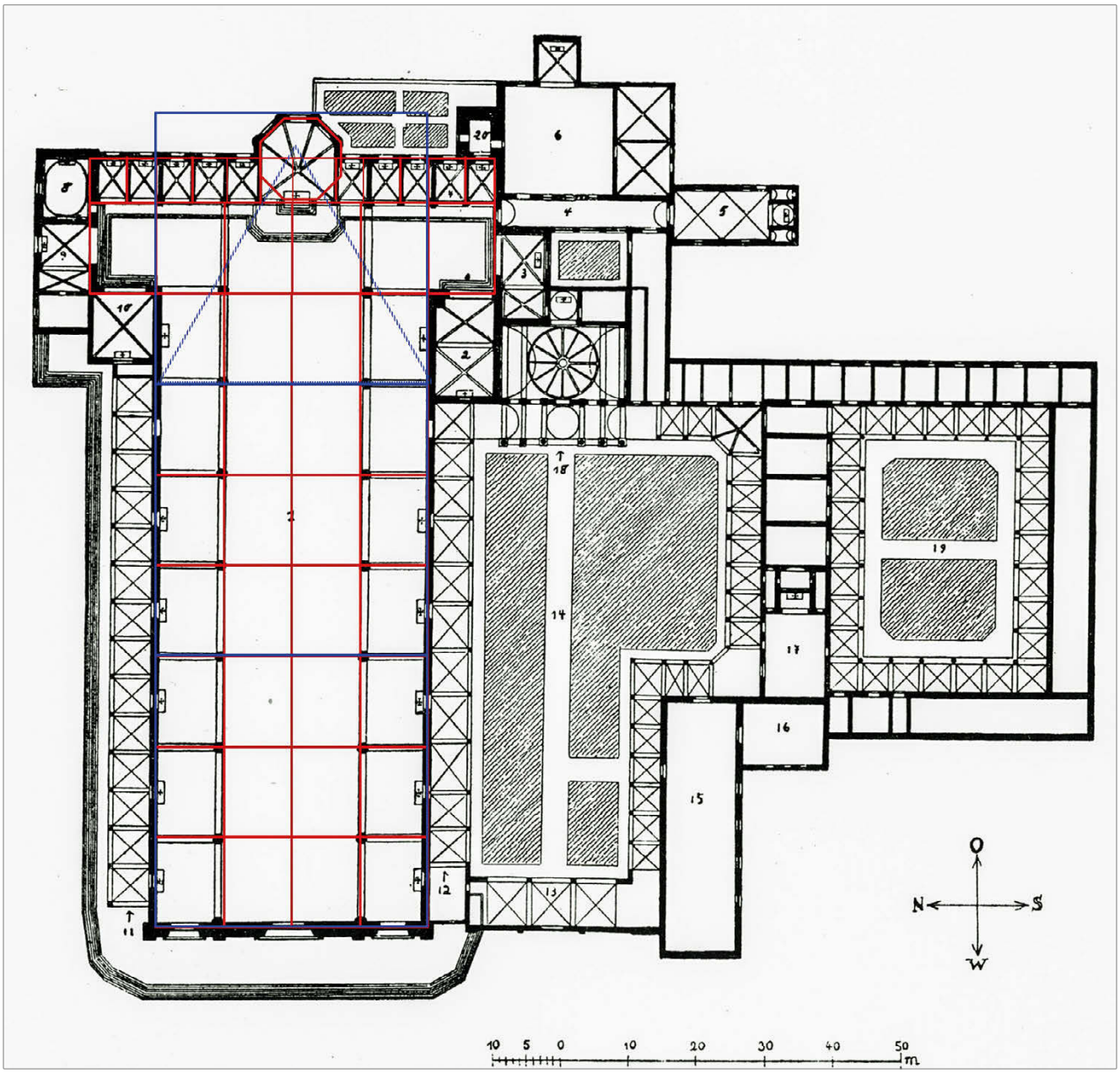


fig. 6 – Firenze. Basilica di Santa Croce, schema proporzionale (elaborazione grafica dell'autore, da Ascani 2006, p. 280).

si ricorra al personale esterno messo a disposizione dalle autorità cittadine o pagato grazie a raccolte pubbliche di fondi, con tempi di edificazione dilatati.

Tutto ciò comporta, come risultato, che anche una delle più importanti e precoci postazioni mendicanti in Italia centrale, quella dei Predicatori a Pisa (*fig.* 5), recentemente studiata, riveli una costruzione attuata in più momenti e con caratteristiche finanche contraddittorie.[17]

Sebbene le fonti provino l'edificazione della chiesa conventuale di Santa Caterina d'Alessandria a Pisa avviata sin dal 1254, e la realizzazione terminata nella struttura entro il 1274, mentre ulteriori cappelle vi furono aggiunte nel 1309 e ancora negli anni trenta del Trecento, il capocroce, anche in questo caso edificato per primo, vi si presenta con forti irregolarità, che ne impediscono l'inquadramento come struttura concepita modularmente: le cappelle hanno pianta rettangolare, differiscono tra loro in lunghezza e in ampiezza, e gli stessi setti divisori non sono del

[17] Ascani 2019b, pp. 44-66.

tutto paralleli. A ciò va aggiunto poi un corpo longitudinale incidente non ortogonalmente sul transetto, oltre che dotato di misure che non si riscontrano nel corpo orientale. I 16 metri di vano della navata non trovano infatti corrispondenza nella testata della chiesa, dove le misure, tutte tra loro disuguali, segnano una media di 15 metri per la larghezza massima del corpo trasverso, cappelle terminali incluse.

Anche le parti aggiunte nel corso del Trecento mostrano, in pianta e in alzato, forti irregolarità, che a prima vista contrastano con la natura di struttura dimensionalmente predefinita, caratteristica ricavabile dalle fonti documentarie. I contratti di affidamento dell'opera provano però che i soli pilastri siano stati determinati preliminarmente, in 6 braccia di perimetro e 15 di altezza, uniche misure prefissate, mentre non vengono considerati gli interassi tra di essi né la larghezza delle cappelle aggiunte.[18] Sembra dunque di assistere a una progettazione per singole parti emergenti, predimensionate in misure intere dei metri locali e non generate per via geometrica all'uso francese.

Se confrontiamo questo dato con quello che sappiamo della coeva progettazione in Italia centrale ci accorgiamo che questa è in effetti la prassi più diffusa per la progettazione degli edifici religiosi. Tale tipologia di schemi, ricavati per via aritmetico-proporzionale sulla base di dimensioni totali prefissate, si ritrova infatti ubiquitariamente, fino a casi eclatanti come l'intera basilica di Santa Croce a Firenze (*fig.* 6), dimensionata su quadrati di 72 braccia fiorentine 'a terra' divisi in rettangoli di 24×18 braccia, e più tardi il Duomo Nuovo di Siena o, in alzato, la facciata del duomo di Orvieto, dalle misure pure espresse in un metro locale o regionale a cifra intera, perlopiù su base duodecimale.[19]

Anche edifici di grandi dimensioni vengono difatti compresi entro schemi aritmetici e, al più, proporzionali che vedono le diverse parti della nuova costruzione definite metricamente sulla base dell'organizzazione e della suddivisione dello spazio disponibile. Questo era spesso determinato, in pianta, da preesistenze o dalla necessità di risparmiare ulteriori demolizioni, in città densamente abitate come quelle medievali italiane, o finanche dal riutilizzo di parti architettoniche precedenti o dalla loro sostituzione con strutture di ugual misura, come nel caso ad esempio del corpo longitudinale e dell'aggetto del transetto del duomo di Lucca sia nella fase romanica matura sia in quella gotica.[20]

4. Concetto geometrico e misura aritmetica nella prassi edilizia a nord e a sud delle Alpi

In tutti i casi succitati è evidente come il modello francese di determinazione delle opere architettoniche per via geometrico-dinamica, attraverso la creativa e autonoma manipolazione di figure piane, in pianta come in alzato, avrebbe costituito da molti punti di vista un problema non risolvibile.

[18] Per le vicende storiche della chiesa rimando a Ronzani, Salvadori 2019, pp. 27-41.

[19] Per l'individuazione di tali dimensionamenti e i loro valori metrologici: Ascani 1997; Ascani 2006, pp. 277-288.

[20] Sulle fasi del duomo di Lucca: Baracchini, Caleca 1973; Silva 2012, pp. 263-277, 310-317; Ascani 2019a.



fig. 7 – Bourges. Cattedrale, cripta, incisione progettuale di rosone (foto dell'autore).

Non solo, difatti, un libero sviluppo dimensionale delle nuove costruzioni avrebbe comportato l'impossibilità di prevedere con esattezza l'ingombro totale che la fabbrica avrebbe raggiunto, con evidenti incognite a livello di pianificazione urbanistica, ma l'applicazione di un simile metodo avrebbe persino impedito la precisa determinazione metrica delle singole parti strutturali e decorative: raggiunta, difatti, per via geometrica la forma di pilastri, finestre, edicole, capitelli, questa sarebbe stata tradotta in misure necessariamente non intere se espresse in una qualsiasi locale metrologia, i sistemi di misura a base antropometrica sui quali erano tarati gli strumenti di cantiere dell'epoca.[21]

In Francia, questa stessa difficoltà veniva superata mediante il dimensionamento 1:1 degli elementi architettonici su progetti incisi, ottenuti con l'aiuto del compasso su estese superfici lisce in pietra, come pareti o, soprattutto, pavimenti, operati in particolare nelle zone meno visibili delle cattedrali, come terrazze o cripte, da Narbona a Clermont a Bourges (*fig.* 7). Tali incisioni venivano usate quali modelli diretti, mediante il contatto con le parti in lavorazione, o riportati, con l'aiuto di sagome lignee o membranacee, più tardi anche cartacee, sui materiali da conformare o da rifinire in opera.[22]

Questo metodo, all'origine dei profili di pilastri, portali, finestre, rosoni nelle cattedrali francesi, non risulta applicato in Italia se non in progetti in scala ridotta o in incisioni relative a piccoli particolari, come nel precoce caso del rosone di Santa Maria a Ponte in Valnerina, e dunque ancora una volta non in maniera da garantire la realizzazione del complesso degli elementi architettonici necessari senza ulteriori passaggi che riportassero il disegno sui materiali attraverso un rapporto proporzionale.[23]

[21] Per queste problematiche si rimanda a quanto citato alle note 19 e 25.

[22] Le sagome utilizzate nei cantieri medievali sono state esaminate soprattutto a partire da Shelby 1971, pp. 140-154. Sui disegni architettonici incisi sui pavimenti, nei casi citati, Ascani 1994, pp. 668-577; per la diffusione tipologica: Holton 2006, pp. 1579-1597.

[23] Sul caso umbro: Peroni 1983, pp. 683-712; Ascani 1997, pp. 126-127; Gangemi 2006; Garibaldi 2018, pp. 45-50.

Per questa ragione, come confermano le fonti documentarie oltre ai sopravvissuti grafici progettuali toscani trecenteschi, la prassi progettuale dell'architettura italiana di età gotica, pur nata da un concetto modulare, va intesa come sviluppata attraverso procedimenti aritmetici e proporzionali sulla base delle misure espresse metricamente, e in tale costante misurazione trova la sua ragione compositiva e il suo controllo dimensionale, in tutte le fasi della realizzazione.[24]

Sin dalla fase progettuale, difatti, le singole parti architettoniche così come i totali delle dimensioni degli edifici venivano regolati da processi decisionali, riportati nelle fonti o talora evidenti dalle misurazioni a posteriori, tesi a predeterminare gli elementi nelle loro misure finali in multipli interi, su base decimale o più comunemente duodecimale, delle unità metriche utilizzate nelle singole città.[25]

Questo procedimento aveva in realtà una serie di ragioni che lo rendevano preferibile: era di semplice ed inequivocabile interpretazione, evitando i problemi di comunicazione sul cantiere per i quali oltralpe erano necessarie figure intermedie tra gli architetti e le maestranze come i *parleurs* delle cattedrali francesi e riducendo così i possibili errori di dimensionamento in corso d'opera, e finiva altresì per privare gli architetti di quella loro capacità esclusiva di leggere il progetto, prefigurando la costruzione nella propria mente, in cui parte della critica ha riconosciuto il fondamento storico della teoria misteriosofica del 'segreto' dei costruttori medievali, così diffusa nei testi otto-novecenteschi.[26]

In questo modo il progetto, espresso in misure note, figurato in lineari piante e prospetti, nel Trecento italiano finanche sviluppato in modellini tridimensionali, non doveva rimanere confinato nella mente creatrice dell'autore ma essere presentato ai responsabili ecclesiastici e civili della costruzione e talora anche al pubblico. Caratteristica peculiare dell'iter costruttivo italiano è difatti una complessa fase di discussione dei progetti con la controparte committente, con possibilità di modifiche o rifacimenti.[27]

5. I committenti, il pubblico e la necessità italiana di una progettualità elastica

Sin dal primo Duecento, dal contratto pratese del 1211 di Guidetto da Como – o Guido da Arogno, come andrebbe più precisamente chiamato – appare chiaro che i committenti ecclesiastici e ormai anche laici, rappresentanti del Comune e delle componenti economicamente più vitali di una città, concorrenti alle spese del cantiere del duomo, si riservavano il diritto di giudicare il lavoro compiuto e, se del caso, di far sostituire quelle parti che avessero ritenuto non accettabili.[28]

Con il procedere delle generazioni, all'opera di singoli capomaestri ancora relativamente liberi tanto nella progettazione quanto nell'esecu-

[24] Ascani 1991, pp. 105-115; Cadei 1991, pp. 83-103; Ascani 1997; Ascani 2006, pp. 277-288; Davanzo 2010, pp. 55-74; Bork 2011.

[25] Per le conversioni tra sistema metrico-decimale e sistemi di misura locali medievali resta valido Martini 1883, con correzioni da operarsi sulla base delle fonti nei singoli casi.

[26] Sull'argomento si veda quanto citato alle note 4 e 24.

[27] Lepik 1994; Ascani 1997; Ascani 2006, pp. 277-288.

[28] Fantappié 1983, pp. 12-14; Ascani 2009a, pp. 94-109.

zione delle proprie opere, come i Pisani, Arnolfo di Cambio, Giotto, che avevano potuto plasmare il profilo urbano con le loro creazioni, pur nel necessario dialogo con le strutture preesistenti, come in alcuni casi ancora evidente, si sostituirono gruppi di artisti, cui, soprattutto nel pieno Trecento, dopo la scomparsa di quelle grandi figure, veniva chiesto di comporre le architetture per apposizione di singoli elementi strutturali, ciascuno sottoposto a un articolato procedimento approvativo mediante il giudizio di apposite commissioni, entro una prassi burocratica che ha per certo comportato il prolungamento dei tempi d'innalzamento delle grandi cattedrali.[29]

A volte, in effetti, la sentenza di tali valutazioni era quella di variare la forma o, talora, anche le dimensioni degli elementi architettonici in esame, spesso, in questo caso, con l'indicazione metrica della variazione da apportare. La costruzione, quindi, come si arguisce, viene intesa sin dall'origine esplicitamente concepita nelle sue misure, regolari e proporzionali, come nel caso del progetto senese per la cappella di Piazza (*fig.* 8), al massimo regolate, come lì, da un rapporto reciproco di sezione aurea, inteso come formula matematica più che nel suo possibile sviluppo geometrico, e semplificato in ogni caso riportando la misura ottenuta al più vicino multiplo intero del metro locale. I progettisti mostrano, per parte loro, di condividere o comunque di adattarsi agevolmente a tale prassi operativa.[30]

Le dinamiche dei rapporti con la committenza e le normative stabilite, soprattutto nel Trecento, per la costruzione di architetture pubbliche nelle città a ordinamento comunale hanno comportato, sembra di capire, la messa a punto di un sistema progettuale determinato dalla situazione socio-politica del tempo, che registra, è bene notare, un deciso avanzamento del potere delle figure laiche, come amministratori pubblici e come rappresentanti delle istituzioni civili nelle Opere delle cattedrali e nelle commissioni specialistiche preposte all'approvazione dei progetti di edifici monumentali.[31]

Non è escluso che proprio al fattore socialmente innovativo delle importanti responsabilità decisionali concesse a figure meno addentro ai problemi geometrico-compositivi rispetto ai grandi committenti ecclesiastici del passato, spesso frequentatori di testi scientifici classici, o agli artisti con la loro pur empirica preparazione, a volte peraltro presenti in specifiche commissioni, si debba quella svolta semplificativa della concezione progettuale che rese possibile il coinvolgimento di più strati sociali.



fig. 8 – Siena. Progetto per la cappella di Campo (Museo dell'Opera della metropolitana).

6. Distanze incolmabili nello stesso cantiere: l'ultimo confronto tra concetto e misura

Al termine di questa stagione, le due prassi operative, divenute divergenti orientamenti culturali plurigenerazionalmente consolidati, a nord e a sud delle Alpi, vennero di nuovo a diretto contatto nel cantiere milanese, al tempo dell'elevazione della guglia più antica del duomo, con il lascito

[29] Si rimanda su questo tema agli studi citati a nota 27. La questione è ridiscussa da Trachtenberg 2010, pp. 146-164.

[30] Ascani 1997, pp. 103-107.

[31] Per la storia delle Opere delle cattedrali: *Opera. Carattere e ruolo* 1996; Bianchessi 2010, pp. 79-109.

Carelli del 1394, apparendo ormai non più compatibili, e questo generò la frattura ricordata in partenza.[32]

Il concetto progettuale di tale opera, espresso dal disegno, vi viene conformato in due modi diversi, tuttora confrontabili grazie alla documentazione grafica conservata. Con la composizione geometrico-dinamica a moduli quadrati, in rapporto proporzionale, traslati, sovrapposti, e ruotati sul proprio asse verticale per il pinnacolo ottagonale, da un anonimo architetto straniero, probabilmente di ambito parleriano (*fig.* 9), in un progetto che rende necessaria la prassi di cantiere operante oltralpe per porne in essere le forme. E, invece, con metodo aritmetico-proporzionale nella tradizione del gotico italiano nel progetto campionese riflesso da uno schizzo di Antonio di Vincenzo (*fig.* 10), fissandone preliminarmente la misura e la semplice proporzionalità e consentendo la possibilità di comprensione e di giudizio delle modalità operative dell'architetto a un più vasto pubblico.[33]

Si assiste dunque, così, all'espressione di una progettazione per libero sviluppo di forme concettualmente generate, da quotare solo nel successivo momento dell'applicazione dello schema ideato, a contrasto con la prassi, divenuta ad evidenza basilare nell'iter progettuale italiano, del predimensionamento dell'opera nella sua realtà fisica, che ne precorre persino la scelta delle forme. Ciò, tuttavia, deve essere stato considerato da parte del progettista lombardo, a quanto si può arguire, un esercizio di libertà compositiva in dialogo con una misura reale data, e non già la costrizione di un'idea progettuale entro un limite fisico imposto. La forma di comunicazione grafica prescelta ne avrebbe inoltre permesso la condivisione favorendone l'approvazione e l'attuazione sul cantiere.

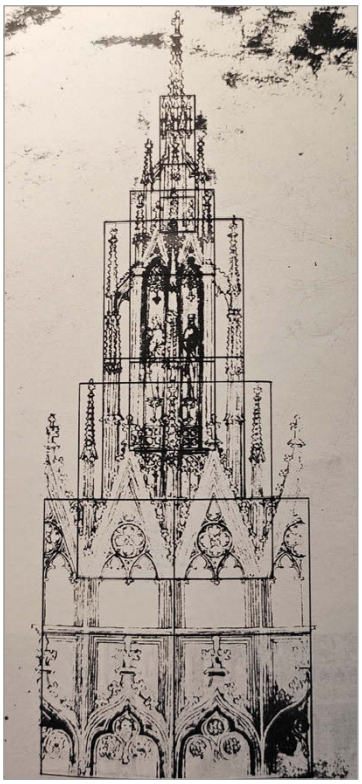
Proprio in questo così evidente allontanamento tra le diverse prassi progettuali sarebbe dunque da ravvisare la distanza culturale, ormai incolmabile, che separava Jean Mignot e gli architetti della bottega parleriana dai Campionesi e dai loro collaboratori milanesi, alla base dell'addio polemico del francese al cantiere della cattedrale viscontea, con il suo mancato riconoscimento di validità culturale a un processo esecutivo cui doveva rimproverare soprattutto il lato pratico di mera interpretazione di grandezze metriche assegnate e da cui sembrava uscire ridimensionato il ruolo stesso del progettista.[34]

Al contrario, si può oggi pensare che la prassi progettuale italiana appaia, in conclusione, indice di un preciso indirizzo culturale, generatosi, come si è cercato di ricordare, attraverso tutto il Due-Trecento, negli ambiti sociali e politici paleodemocratici delle città-stato toscane e settentrionali nei quali l'interesse per i monumenti emblematici della città e il desiderio di contribuire alla loro realizzazione erano divenuti ampiamente diffusi tra

[32] Si veda alle note 2 e 7. Le due lunghe diatribe dell'11 e del 25 gennaio 1400 tra Mignot e i maestri lombardi sono riportate in *Annali della Fabbrica* 1877, pp. 202-208 e 209-210.

[33] Per l'analisi dei due disegni: Ascani 1991; Ascani 1997, pp. 115-126.

[34] Aubert 1961, pp. 14-15, sostiene che Jean Mignot lavorasse come semplice tagliapietra avanti la chiamata a Milano. Questa è in realtà collegabile al suo discepolato presso Nicolas de Bonaventure, *operarius* del duomo dal 1389, licenziato il 31 luglio 1390 per i pilastri appena iniziati, necessitanti rinforzi, come deliberato il 20 aprile: *Annali della Fabbrica* 1877, pp. 34, 36. Ciò contrasta con l'immagine di architetto delle conoscenze 'scientifiche' quale si definì nelle fonti milanesi citate a nota 7, e con l'accademica sicumera notata da Romanini 1964, I, pp. 393-394.



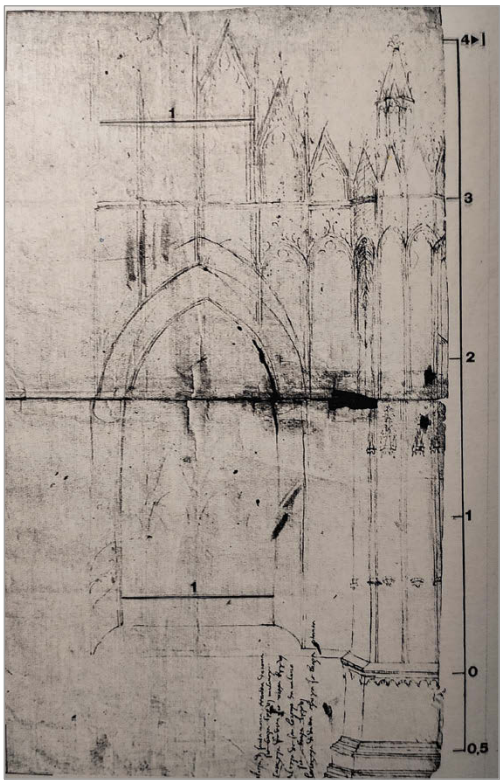


fig. 9 – Milano. Schema proporzionale del progetto per la guglia Carelli (Biblioteca Ambrosiana).

fig. 10 – Milano. Antonio di Vincenzo, copia di progetto per la guglia Carelli e finestrone della sacrestia settentrionale del duomo, con verifica metrologico-proporzionale (misure in quarti di piede bolognese) (Bologna. Archivio di San Petronio, cart. 389, 1v).

vasti strati della popolazione, ed esponente di quel consapevole fenomeno di creazione ed appropriazione di condivisi simboli identitari che appare una delle maggiori conquiste della società urbana medievale, propria a tali regioni.[35]

[35] Tale felice stagione appare efficacemente rievocata nella sua complessità in Cardini 2006, pp. 18-33.

Bibliografia

Ackerman J., 1949, *Ars sine Scientia nihil est: Gothic theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, «The Art Bulletin», XXI, 2, pp. 84-111.

Annali della Fabbrica 1877= *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dalle origini fino al presente*, vol. I, a cura di C. Cantù, Milano.

Architettura cistercense 1995= *Architettura cistercense. Fontenay e le abbazie in Italia dal 1120 al 1160,* a cura di G. Viti, Firenze.

Ascani V., 1991, *I disegni architettonici attribuiti ad Antonio di Vincenzo. Caratteristiche tecniche e ruolo degli 'appunti grafici' nella prassi progettuale tardogotica*, «Arte medievale», II, V, 1, pp. 105-115.

Ascani V., 1993, *Cattedrale, Italia*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, t. IV, pp. 558-565.

Ascani V., 1994, *Disegno architettonico*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, t. V, pp. 668-577.

Ascani V., 1997, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma.

Ascani V., 2004, *Francescani*, in *Iconografia e arte cristiana*, Cinisello Balsamo (MI), t. I, pp. 663-681.

Ascani V., 2006, *Modalità progettuali e fasi di controllo nell'edilizia monumentale di età gotica nell'Italia comunale: da Arnolfo di Cambio caputmagister alla progettazione corale*, in V. Franchetti-Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno (Firenze – Colle di val d'Elsa 2006), Roma, pp. 277-288.

Ascani V., 2013, *Architettura gotica*, in M. Collareta (a cura di), *Visibile parlare. Le arti nella Toscana medievale*, Firenze, pp. 267-296.

Ascani V., 2019a, *I Maestri di Arogno. Architetti e scultori del Duecento dalla Toscana alle Alpi*, Lugano.

Ascani V., 2019b, "*Sapiens mulier aedificat domum suam". La chiesa medievale: architettura e decorazione architettonica*, in M. Collareta (a cura di), *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa. Le tre età di una chiesa*, Pisa, pp. 44-66.

Ascani V., Binding G., 1993, *Cantiere*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, 1993, t. IV, pp. 159-175.

Aubert M., 1961, *La construction au Moyen Age (suite)*, «Bulletin monumental» CXIX, 1, pp. 7-42.

Baracchini C., Caleca A., 1973, *Il Duomo di Lucca*, Lucca.

Barnes C.F., 2009, *The Portfolio of Villard de Honnecourt: a new critical Edition and color Facsimile*, Burlington.

Barral i Altet X., 2018, *Le desamour des historiens de l'art français pour l'originalité de l'architecture gothique d'Italie,* «Studi e ricerche di Storia dell'Architettura», II, 4, pp. 44-61.

Bechmann R., 1991, *Villard de Honnecourt, la pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris.

Beltramo S., 2009, *Construction Methods and Models of Cistercian Abbeys in North-Western Italy between 12th and 13th century,* in K.E. Kurrer (a cura di), *Proceedings of the Third International Congress of Construction History* (Cottbus 2009), Berlin, t. I, pp. 175-182.

Bianchessi C., 2010, *Dalle fabbriche alle fabbricerie delle chiese cattedrali*, in L. Andreani, A. Cannistrà (a cura di), *Le cattedrali. Segni delle radici cristiane in Europa,* Atti del Convegno (Orvieto 2005), Orvieto, pp. 79-109.

Boato A., 2008, *L'archeologia in architettura. Misurazioni, stratigrafie, datazioni, restauro*, Venezia.

Bonelli R., Bozzoni C., Franchetti-Pardo V., 1997, *Storia dell'architettura medievale*, Roma-Bari.

Bork R., 2011, *The Geometry of Creation. Architectural drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Farnham.

Bork R., 2014, *Dynamic Unfolding and the Conventions of Procedure: Geometric Proportioning Strategies in Gothic Architectural Design.*, «Architectural Histories», II, 1, pp. 1-20.

Bozzoni C., 1991, *Architetto*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, t. II, pp. 276-281.

Bozzoni C., 2006, *Centoventi anni di studi sull'architettura mendicante*, in V. Franchetti-Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno (Firenze – Colle di val d'Elsa 2006), Roma, pp. 47-54.

Branner R., 1997, *Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing*, in L.T. Courtenay (a cura di), *The Engeneering of Medieval Cathedrals*, Aldershot, pp. 63-80.

Bruzelius C., 2008, *A Rose by any other name. The "not Gothic enough" Architecture of Italy again*, in M.M. Reeve (a cura di), *Reading Gothic Architecture*, Turnhout, pp. 93-109.

Bruzelius C., 2012, *The Architecture of the Mendicant Orders in the Middle Ages: an overview of recent Literature*, «Perspective», 2, pp. 365-386, 419-421.

Bruzelius C., 2014, *Preaching, Building, and Burying: Friars and the medieval City*, New Haven – London.

Cadei A.,1991, *Cultura artistica delle cattedrali: due esempi a Milano*, «Arte medievale», II, V, 1, pp. 83-103.

Cadei A., 1992, *Le misure del duomo di Milano*, in A.M. Romanini (a cura di), *Technique, structure, style de l'architecrture gothique, Table-ronde* (Strasbourg 1989), Strasbourg, pp. 51-68.

Cannon J., 2013, *Religious Poverty, Visual Riches. Art in the Dominican Churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth Centuries*, New Haven – London.

Cardini F., 2006, *Firenze – Florentia: la società fiorentina del Due-Trecento*, in V. Franchetti-Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno (Firenze – Colle di val d'Elsa 2006), Roma, pp. 18-33.

Cavazzini L., 2009, *Le chantier du Duomo de Milan entre XIVe et XVe siècle, de Giovanni de Grassi aux frères Dalle Masegne et de Jean Mignot à Filippino da Modena*, «Revue de l'Art», 166, 2, pp. 65-76.

Ceriani Sebregondi, G., Shofield R., 2016, *First Principles: Gabriele Storinaloco and Milan Cathedral*, «Architectural History», LIX, pp. 63-122.

Chauvin B.,1992, *Plan bernardin: réalités et problêmes*, in *Bernard de Clairvaux: histoire, mentalités, spiritualité.* Colloque (Lyon – Cîteaux – Dijon 1990), Paris, pp. 307-348.

Costruzione identitaria 2017= *Costruzione identitaria e spazi sociali. Nuovi studi sul monachesimo cistercense nel Medioevo*, Atti del Convegno (Milano 2015), a cura di G. Cariboni, N. D'Acunto, Spoleto.

Davanzo R., 2010, *La facciata del Duomo di Orvieto: metrologia e metrica di un progetto medievale*, in L. Andreani, A. Cannistrà (a cura di), *Le cattedrali. Segni delle radici cristiane in Europa,* Atti del Convegno (Orvieto 2005), Orvieto, pp. 55-74, tavv. VII-XXIII.

Dimier A., 1966, *Églises cisterciennes sur plan bernardin et sur plan bénédictin,* in P. Gallais, Y.J. Riou (a cura di), *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, t. II, pp. 697-704.

Enlart C., 1894, *Origines Françaises de l'architecture gothique en Italie,* Paris.

Erlande-Brandenburg A., 1986, *Carnet de Villard de Honnecourt,* Paris, trad. it. *Villard de Honnecourt, Disegni*, Milano 1988.

Esser K.H., 1953, *Über den Kirchenbau des Hl. Bernhard von Clairvaux. Eine kunstwissenschaftliche Untersuchung aufgrund der Ausgrabung der romanischen Abteikirche Himmerod*, «Archiv für Mittelrheinische Kirchengeschichte», V, pp. 195-222.

Eydoux H.P.,1953, *Les fouilles de l'abbatiale d'Himmerod et la notion d'un 'plan bernardin'*, «Bulletin Monumental», CXI, pp. 29-36.

Fantappié R., 1983, *Il bel Prato*, Prato, t. II.

Federico II 1995 = *Federico II e l'Italia. Percorsi, luoghi, segni e strumenti,* Catalogo dell'esposizione, Roma.

Federico II e l'arte 1980 = *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Atti della settimana di studi (Roma 1978), a cura di A.M. Romanini, Galatina.

Franchetti-Pardo V., 2002, *Architettura cistercense ed architettura degli Ordini mendicanti: confronti e differenze con riferimenti anche all'area della Marittima*, in R. Cataldi (a cura di), *Il monachesimo cistercense nella Marittima medievale, storia e arte*, Atti del Convegno (Fossanova – Valvisciolo 1999), Casamari, pp. 251-297.

Frankl P., 1945, *The Secret of The Medieval Masons*, «The Art Bulletin», XXVII, 1, pp. 46-60.

Frankl P., 1960, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries,* Princeton.

Frati M., 2017, *L'architettura dei primi insediamenti cistercensi in Toscana (XIII-XIV secolo): innovazioni e adattamenti*, «Rivista Cistercense», XXXIV, 1-2, pp. 5-86.

Gangemi F., 2006, *Santa Maria di Ponte. Studio su una pieve medievale in Valnerina*, Spoleto.

Garibaldi V., 2018, *Un patrimonio ferito: la Valnerina*, Foligno.

Grillo P., *Nascita di una cattedrale. 1386-1418: la fondazione del duomo di Milano*, Milano.

Grodecki L., 1976, *Architettura gotica*, Milano.

Gustafson E., 2018, *Roman Versus Gothic in Trecento architecture*, in H. Flora, S.S. Wilkins (a cura di), *Art and Experience in Trecento Italy. Proceedings of the Andrew Ladis Trecento Conference* (New Orleans 2016), Turnhout, pp. 113-121.

Hahn H., 1957, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser,* Berlin.

Hecht K., 1979, *Mass und Zahl in der gotischen Baukunst*, Hildesheim.

Holton A., 2006, *The Working Space of the medieval Master Mason: the tracing Houses of York Minster and Wells Cathedral*, in *Proceedings of the IP International Congress in Construction History*, Exeter, t. II, pp. 1579-1597.

Il cantiere del duomo 2012= *Il cantiere del duomo di Milano. Dai maestri del lago di Lugano a Leonardo*, a cura di C. Moschini, Cinisello Balsamo (MI).

I Cistercensi e il Lazio 1978= *I Cistercensi e il Lazio,* Atti delle Giornate di Studio (Roma 1977), Roma.

Ignoti monachi 1888= Ignoti monachi cisterciensis S. Mariae de Ferraria Chronica, et Ryccardi de Sancto Germano Chronica Priora, a cura di A. Gaudenzi, Napoli.

Kidson P., 1999, *Three footnotes to the Milan debates*, in A. Cadei (a cura di), *Arte d'Occidente. Temi e metodi*, *Scritti in onore di A.M. Romanini*, Roma, t. I, pp. 269-278.

Lepik A., 1994, *Das Architekturmodell in Italien 1335-1550*, Worms.

Lia P., 2007, *L'estetica teologica di Bernardo di Chiaravalle,* Firenze.

Lomartire S., 2013, *Sistemi voltati nell'architettura di primo XI secolo: alcuni esempi in Italia nord-occidentale*, in A. Segagni Malacart, L.C. Schiavi (a cura di), *Architettura dell'XI secolo in Italia del Nord. Storiografia e nuove ricerche*, Atti del Convegno (Pavia 2010), Pisa, pp. 199-213.

Lund F.M., 1921, *Ad Quadratum. A Study of the geometrical Bases of Classic and Medieval religious Architecture*, London.

Martini A., 1883, *Manuale di metrologia*, Torino.

Mihalyi, M., Romanini, A.M., Ascani V., 1993, *Cistercensi*, in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, t. IV, pp. 816-871.

Müller W., 1990, *Grundlagen gotischer Bautechnik: ars sine scientia nihil*, München.

Muratova X., 1994, *«Questa maniera fu trovata dai Goti»,* in V. Pace, M. Bagnoli (a cura di), *Il Gotico Europeo in Italia*, Napoli, pp. 23-47.

Opera. Carattere e ruolo 1996= *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'età moderna,* Atti della tavola rotonda (Firenze 1991), a cura di M. Haines, L. Riccetti, Firenze.

Panofsky E., 1945, *An Explanation of Stornaloco's Formula*, «The Art Bulletin», XXVII, 1, pp. 61-64.

Peroni A., 1983, *Elementi di continuità e di innovazione nel Romanico spoletino*, in *Il Ducato di Spoleto*, Atti del IX Convegno Internazionale sull'alto Medioevo (Spoleto 1982), Spoleto, t. II, pp. 683-712.

Piva P., 2010a, *Un profilo del 'Romanico lombardo',* in R. Cassanelli, P. Piva (a cura di), *Lombardia romanica*, t. I. *I grandi cantieri*, Milano, pp. 25-45.

Piva P., 2010b, *I grandi insediamenti dei Cistercensi in Lombardia*, in Cassanelli R., Piva P. (a cura di), *Lombardia romanica*, t. I. *I grandi cantieri*, Milano, pp. 255-263.

Ratio fecit diversum 1994 = *Ratio fecit diversum. San Bernardo e le arti*, Atti del Congresso (Roma 1991), «Arte medievale», II, VIII, 1-2.

Righetti Tosti-Croce M., 1994, *Domenicani*, *architettura,* in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, t. V, pp. 677-691.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano.

Romanini A.M., 1973, *L'architettura*, in C. Ferrari da Passano, A.M. Romanini, E. Brivio, *Il Duomo di Milano*, Milano, t. I, pp. 97-232.

Ronzani M., Salvadori E., 2019, *I Frati domenicani in Santa Caterina dalle origini al 1400*, in M. Collareta (a cura di), *Santa Caterina d'Alessandria a Pisa. Le tre età di una chiesa*, Pisa, pp. 27-41.

Rossi M., 2005, *Il cantiere del Duomo di Milano e l'unità delle arti*, in M. Rossi (a cura di), *Lombardia Gotica e Tardogotica*, Milano, pp. 219-235.

Saltamacchia M., 2011, *Costruire cattedrali: il popolo del Duomo di Milano*, Genova.

Sanvito M., 1996, *Le chantier de la Cathédrale de Milan: Le problème des origines*, in F. Aceto, M. Andaloro M. (a cura di), *Chantiers médiévaux*, Paris, pp. 291-325.

Schenkluhn W., 2000, *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt.

Shelby L., 1971, *Medieval Masons' Templates*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XXX, pp. 140-154.

Shelby L., 1972, *The geometrical knowledge of mediaeval Master Masons*, «Speculum» XLVII, 3, pp. 395-421.

Silva R., 2012, *Imitatio Romae. Percorsi artistici tra Papato e Impero*, Lucca.

Storia della città 1980 = *Storia della Città e del territorio: Ferentino*, Atti della Settimana di Studi (Roma, 1977), «Storia della città», pp. 15-16.

The Cistercian Arts 2014 = *The Cistercian Arts from the 12th to the 21st century*, a cura di T.N. Kinder, R. Cassanelli, Montreal, ed. it. *Cisterciensi. Arte e storia*, Milano 2015.

Tosco C., 2016, *L'architettura medievale in Italia 600-1200*, Bologna.

Tosco C., 2018, L*'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, «Studi e ricerche di Storia dell'Architettura», II, 4, pp. 8-43.

Trachtenberg M., 1991, *'Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition',* «Journal of the Society of Architectural Historians», L, 1, pp. 22-37.

Trachtenberg M., 2010, *Building-in-time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, New Haven-London.

Untermann M., 2001, *Forma Ordinis. Die Mittelalterliche baukunst der Zisterzienser*, München.

Valentini G., 2017, *Il Duomo di Milano. L'ultima delle grandi cattedrali gotiche,* Torino.

Villard's Legacy 2004= *Villard's Legacy, Studies in Medieval Technology, Science and Art in Memory of Jean Gimpel*, a cura di M.T. Zenner, Aldershot.

Villetti G., 2003, *Studi sull'edilizia degli Ordini mendicanti*, Roma.

Wagner Rieger R., 1957, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik*, t. II *Süd- und Mittelitalien,* Graz-Köln.

Wirth J., 2015, *Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle,* Genève.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a5

Dobrosława Horzela, Marek Walczak

The sameness of models. On the stylistic uniformity of architecture, micro-architecture, decorative stonework and stained glass in central Europe in the mid-XIV century

1. Rebirth of the Kingdom of Poland

In 1320, Ladislaus the Short (called Łokietek, 'the Ell-High'; r. 1320-1333) was crowned the king of Poland, thus bringing to an end a period of the partitioning of the country that had lasted uninterrupted since 1138. His son and heir, Casimir III (r. 1333-1370), thanks to his manifold talents and broad intellectual horizons, is the only ruler to have been given a by-name 'the Great' in polish history.[1] A combination of circumstances – most importantly, the political claims of the king of Bohemia John of Luxembourg (1296-1346) – contributed to the fact that Łokietek's coronation, contrary to a tradition started by Boleslaus the Brave as early as 1025, took place not in Gniezno in greater Poland, but in Cracow in Lesser Poland. As a result, the character of the latter city began to change diametrically: it grew rapidly (reaching approx. 12 thousand inhabitants in the mid-XIV century) and started to aspire to be an important centre of trade and artistic production in central Europe. Around 1300 the local architectural milieu was rather weak, conservative and unable to deal with any kind of more ambitious undertakings.[2] It was not until the construction of a new cathedral, after Łokietek's coronation, that the situation changed. The anonymous architect of the church's eastern part, possibly trained in the upper Rhine area, had employed there a number of original devices, which together produced a local variety of an architectural style. As compellingly asserted by Paul Crossley, «The stylistic background to the cathedral is complex and the originality of its design depends on a combination of ideas and motifs drawn, eclectically, from widely different sources».[3]

2. New Parish church for the new capital city

The above changes brought about the construction of a huge parish church, dedicated to the Assumption of the Virgin (popularly known as Saint Mary's church) (*fig.* I), located at the northeast corner of the city's market square.[4] Its large dimensions and opulence clearly reflected the increasing ambitions of the local burghers, as at the end of the Middle Ages about two thirds of the city's inhabitants belonged to this very parish. Records labelled *ad opus ecclesiae* had continued in the civic documents

fig. I – Cracow. Saint Mary's church (photo by Daniel Podosek).

[1] Drelicharz 2019.
[2] Walczak 2018, pp. 61-121.
[3] Crossley 1985, pp. 57-84; Adamski 2014, p. 217.
[4] Czyżewski, Walczak 2000.

throughout the entire XIV century, and in 1321-1338 the burghers obtained four bulls of indulgence, in Avignon, Rome and Cracow, for those «qui ad fabricam manus perrexerint adjutrices». On 12 March 1362, the local bishop, Bodzanta, issued a pastoral letter which prompted the faithful to increased generosity for the purpose of the church's construction with a promise of indulgence.[5] Archival findings concerning the endowment of altars in the chancel have led to a conclusion that its construction was completed before March 1362, the high altar having been consecrated at the same time. In 1365, the already consecrated chancel was surely ready to accept endowments and accommodate the liturgical use of four altars planned to be set up there. According to a relatively late and not very dependable tradition, the patron of the chancel's construction was Mikołaj Wierzynek (Nicolaus Wirsing) the Elder, the city's richest burgher, merchant and banker, and from 1341 a pantler of the Sandomierz district. His death on 4 October 1360 was treated as a *terminus ad quem* of the works in the chancel, a conviction that has recently been questioned. Instead, Wierzynek should rather be seen as a person most vitally involved in the church's construction, acting on behalf of the patrons, and thus his name was perpetuated in the local tradition.[6]

The works on Saint Mary's church started with the demolition of an old building that had stood on the site, dating from the XIII and XIV centuries; only its western part – contained between two towers – was retained. The new chancel took the form of a long and tall three-bay 'chapel choir' terminating in an apse made up of five sides of an octagon. Its original vaulting was destroyed in 1442, and a new stellar vaulting that had replaced the old one was given a simpler figuration by means of a removal of several ribs at the end of the XIX century. The asymmetry of the interior is striking, as the windows in the apse and in the south wall go deep down the wall, while their counterparts in the north wall terminate abruptly on a much higher level. The naked of the wall below two of the north-side windows which are placed opposite the entrance to the choir is articulated by tall pointed-headed, blind arcades decorated with a profusion of tracery patterns.

Originally, the church's main body had been planned as a three-aisled hall, but this disposition was changed at the initial construction stage (likely in the 1360s). Then the pace of the construction dwindled and a basilican body of the church on a roughly square plan, in the so-called 'pier and buttress' construction system, had been under construction for about forty years.[7] It was topped with a cross-rib vault in 1397.[8]

3. Wandering masons in action

It is only in the choir of Saint Mary's church, mainly in the upper parts of its outside walls, that rich decorative stonework can be found (*fig.* I). There are about forty figures in the heads of eleven windows, representing animals and fantastic compositions, supplemented with foliate motifs. The iconographic programme they form carries an eschatological message. In

5 Walczak 2018, pp. 83-84.
6 Walczak 2006a, pp. 211-224.
7 Crossley 1985, pp. 51-56.
8 Walczak 2018, p. 84.

the apse and on the south side, there are images of Christ's face impressed on Veronica's veil, of the virgin and child and of saints (including Catherine, Christopher and a saint bishop, possibly saint Stanislaus, the most important patron saint of Cracow and of the Polish Kingdom, canonised in 1253).[9] Representations on the north side are mostly related to hell (souls suffering eternal torment). The crown cornice is supported by figural corbels representing personifications of the Virtues and Vices, some of which are shown riding on animals, attesting to the familiarity of their makers with an anonymous treatise on the fight between the good and the evil, called *Etymachia* (*c.* 1330). One can find here also scenes illustrating *exempla*, possibly based on the *Sermones vulgares* by Jacques de Vitry, as for instance Phyllis/Campaspe riding on Aristotle's back. In the upper parts of window embrasures, both on the inside and outside, there are forty-four carved foliate friezes.[10] The stone tracery mullions have twenty-two miniature capitals decorated on both sides with carved leaves. Each of the twelve vaulting shafts in the choir has capitals decorated with carved foliage. About one-third down their height, these vaulting shafts are interrupted by baldachin niches whose corbels and canopies have rich floral decoration (for the most part replaced at the end of the XIX century).[11]

The chancel of Saint Mary's church is a heterogeneous structure. Its type follows the eastern part of the local Dominican church dating from the mid-XIII century, which counts among the earliest and most impressive mendicant 'long choirs'. It was built in a mixed technique, of Jurassic limestone (structural frame) and brick (filling), a technique widely employed at that time in Silesia and, to a lesser degree, also in Bohemia and Moravia. In Cracow it was used for the first time in the eastern part of the cathedral. The local mother church was also a reference point of Saint Mary's architect for a number of lesser details. The windows in Saint Mary's church are set within deep embrasures and seem to be optically elongated by tripartite blind arcades reaching down to the stringcourse. The vaulting shafts are interrupted by canopied niches housing sculpted figures, which had appeared in the cathedral before 1349, possibly under austrian influence.[12] The characteristic spire-shaped toppings of the canopies in the eastern part of the cathedral (between the second and third bay of the church's main body) reveal similarities with the canopies interrupting vaulting shafts in the Albertine choir of Saint Stephen's church in Vienna (1304-1340), and with those in the two double chapels flanking the Romanesque façade of that church as well as in the pilgrimage church at Pöllauberg (Styria, after 1339).[13] The canopies at Saint Mary's church are much simpler and less imposing, but their original detailing surviving behind the high altar demonstrates that aesthetic qualities of the canopies' skeletal construction were emphasised by illusionistic polychromy. In the rich set of tracery patterns decorating the choir of Saint Mary's church, which exhibit various forms characteristic of Central European art from around the mid-XIV century, two windows, in the first and second bays from the west on the south side,

[9] Walczak 2006b, pp. 159-172; Walczak 2018, pp. 84-97, figs. 35-49.
[10] Walczak 2018, p. 92, figs. 42-43.
[11] *Ibidem*, pp. 96-97, figs. 48- 49.
[12] Czyżewski, Walczak 1999, pp. 28-33.
[13] Wagner-Rieger 1978, p. 67; Wagner-rieger 1991, p. 141; Brucher 1990, p. 112, figs. 77-78; Nussbaum 1994, n. 342.

stand out. Their possible models, closest in time and space, can be found in the traceries of the central apse of the Albertine choir of Saint Stephen's church in Vienna.[14]

Masons' marks (regrettably, not yet fully recorded nor identified) indicate that stonemasons employed at the construction and decoration of the eastern part of Saint Mary's church had been active at the construction and decoration of the eastern part of Saint Stephen's church.[15] A formal analysis of Saint Mary's stonework confirms its links with the decoration of the dynastic church of the Habsburgs (c. 1320-1340), in which Robert Wlattnig distinguished two groups.[16] The stonemasons who started the work and executed decoration of the north and central part of the Albertine choir had been trained at Freiburg in Breisgau and Regensburg. Some of them, who left around 1330-1335, were replaced by a workshop of French stylistic orientation. Later, stonemasons from both groups circulated in search of employment, which they found at the decoration of the chancel of the Cistercian church in Zwettl (c. 1343-1348), of the cloister of the White Monks' monastery in Neuberg an der Mürz (c. 1340-1344), of Saint Catherine's chapel in the church of the Dominican nuns at Imbach (c. 1340-1350) and of the towers of the churches at Deutsch Altenburg (c. 1350 - c. 1380) and Straßengel (1355-1366).[17]

Influences of both of the above-mentioned groups can be seen in Saint Mary's stonework. The Master of Christ's Head in the head of the eastern apse window was trained in the older one. The elegant *vera icon* has its predecessors in the bosses of the marian choir apse in Saint Stephen's church (c. 1330) and in the chapel on the south of the chancel in Saint Michael's church in Vienna.[18] The motif of 'amorous interplay' emphasised in the severely damaged figure of the Virgin and Child in the south apse window (*fig.* 1), had been a constant presence in Austrian sculpture of the beginning of the XIV century, starting with the Frauenhof Madonna from the end of the XIII century (Christ touching the hair of his Mother), to the sculptures from Admont and Wiener Neustadt, c. 1300-1310 (a play with the veil), to the *Dienstbotenmadonna* (The Servant Madonna) in Vienna Cathedral from the beginning of the XIV century, perhaps 1330? (the Christ Child reaching to the clasp on Mary's breast). The gesture of the Christ Child reaching to Mary's chin can be seen in the north aisle of the Albertine choir, in the group of Saint Anne with Mary on her lap.[19] The comprehension of the tradition of cathedral sculpture demonstrated in the Cracow figure of the Virgin and Child, suggests that its maker should be looked for among artists who executed the earliest Viennese sculptures. The slenderness and sophisticated elegance, a strong *contrapposto* and marked asymmetry of the composition, as well as the interplay of the fabric's hems on multiple planes, and finally the characteristic broken flow of the drapery folds are reminiscent of the Apostles' figures in the south aisle of the Albertine choir (c. 1335-1340). Still

[14] Adamski 2015, p. 23, fig. 5.
[15] Węcławowicz 1984, tabl. g, g-1.
[16] Wlattnig 1991-1992, pp. 59-76, esp. p. 68; Wlattnig 1995, p. 85; Schmidt 2000, pp. 303-304; Schweigert 2000, pp. 318-319; Schedl 2018, pp. 42-48.
[17] Wlattnig 1995, pp. 85-88; Schweigert 2000, cat. 84, 85, 86.
[18] Zykan 1968, p. 11, figs. 15-16; Wlattnig 1991-1992, pp. 63, 65; Wlattnig 1995, p. 82, fig. 5; Walczak 2018, pp. 85, 95, fig. 36.
[19] Wlattnig 1991-1992, pp. 60, 61; Brucher 2000, p. 22; Schweigert 2000, cat. 70, 72, 73, 75; Walczak 2018, pp. 85-86, 95, fig. 37.



fig. 1 – Cracow. Saint Mary's church, Virgin and Child, (photo by Daniel Podosek).

fig. 2 – Cracow. Saint Mary's church, a Man Holding his Hip (photo by Daniel Podosek).

fig. 3 – Vienna. Church of Saint Maria am Gestade, Virgin from the Annunciation (photo by Dobrosława Horzela).





closer affinities link the Cracow figure with the decoration of the western doorway of the Minorite church in Vienna (c. 1350, and also with later works of the local Franciscan Workshop: the stonework in the choir of the Maria am Gestade church, c. 1360-1365, now removed to the nave) and the images of saints in Saint Eligius' chapel in Saint Stephen's church (c. 1359-1366).[20] Close resemblance to the above-mentioned Viennese sculptures can

[20] Kosegarten 1963, pp. 1-12; Ginhart 1970, pp. 13-14, figs. 17-19; Schwarz 1986, pp. 291-292, fig. 119; Schmidt 2000, p. 311; Schweigert 2000, cat. 87, 88; Schultes 2000, cat. 93.

be seen in the well-preserved figure corbel in Cracow representing a man holding his hip (*fig.* 2). The tiny, graphical folds running across his torso and clinging to it had appeared in the Vienna milieu c. 1340, for example in the figures of angels in the south choir of Saint Stephen's church, or in the statue of Saint Dorothy from the church's taller tower.[21] Yet, as far as its internal dynamics and expression are concerned, the forms of the Cracow example are more reminiscent of the dancing movement of figures in the church of Maria am Gestade (*The Annunciation*) (*fig*. 3) and of Prophets in the jambs of the Singer Gate in Saint Stephen's church, as well as the graceful angel on the corbel supporting a vaulting shaft on the south-west corner of Saint Catherine chapel at Imbach. The works of the Master of the Hell Scenes (stonework on the north side of Saint Mary's choir), just as the style of a few less talented stonemasons (who carved the corbels under the cornice), resemble the style of stonework on the external walls of the south part of the Albertine choir and also of the above-mentioned works of the 'second workshop', after 1340, especially in Saint Catherine chapel at Imbach.[22]

The year 1350, when the works at Imbach were hypothetically finished and the work on the sumptuous doorway of the Minorite church in Vienna was under way, sets the *terminus post quem* of the arrival of the stonemasons from Austria to Cracow. Yet, bearing in mind the similarity of the best sculptures in Saint Mary's chancel and the most advanced work of the Franciscan Workshop one can suspect that their arrival occurred rather at the beginning of the 1360s. Therefore Bishop Bodzanta's appeal of 1362, mentioned at the beginning of the paper, must have concerned the works on the completion and decoration of the chancel.

4. Viennese glaziers in Cracow

The rich sculptural setting of the chancel has its counterpart in the extensive stained-glass window scheme in the eastern part of Saint Mary's church. Of over six hundred stained-glass panels, which originally filled eleven three-light windows, only a hundred and fifteen panels, currently gathered in three windows of the apse, have survived (including two panels in museum holdings). In spite of the scheme having been decimated at the end of the 18th and the beginning of the XIX century, it is possible to recreate the compositional system and original iconographic programme of all windows.[23] A typological cycle started on the axis of the church, then continued in the apse's south window, to be concluded in an extensive, multi-level *Last Judgement*. The scheme was modelled on a now lost, handwritten, illustrated *Biblia pauperum* from the Austrian family and Constance subfamily, as distinguished by Gerhard Schmidt, of which currently only a single copy, executed in the Constance Lake area (c. 1330-1350), survives in the Rosgartenmuseum in Constance (Hs. 4).[24] The north window of the

[21] Tietze 1931, fig. 206; Kosegarten 1963, p. 10, fig. 12; Wlattnig 1991-1992, cat. 3.
[22] Wlattnig 1995, figs. 85-88; Schweigert 2000, cat. 84, 85, 86.
[23] Kalinowski, Małkiewiczówna, Horzela 2018, pp. 154-156, fig. 94.
[24] *Ibidem*, pp. 159-167, 171-180.

apse featured scenes from the lives of saints,[25] and the next windows on the north and south, which were supposed to allow light to the high altar, were filled with ornamental glass.[26] A preponderance of clear glass was important in order to let in light to the high altar, but it additionally eased the glazier's work by eliminating the problem of choosing coloured panes and making the use of materials more economical. The next windows displayed scenes from the *Genesis* (on the left) and from the *New Testament* (on the right).[27] The last two windows in the chancel's south wall featured a cycle known from only a few surviving panels, including the *Coronation of the Virgin*, which was probably fully devoted to Marian themes,[28] and a cycle illustrating the Parable of the Wise and Foolish Virgins, often presented in the vicinity of church entrances, or even in the doorways proper, as it was associated with awaiting the end of times and a necessity of being constantly alert. In Cracow, this 'admonishing' story was seen over the chancel's entrance.[29] Both these windows had a similar composition, different from the previously mentioned ones: the figures were presented here against imaginary, multi-level microarchitectural backgrounds. Windows above the sacristy, yet again, featured an extensive Marian programme, executed as late as the end of the XIV century, coinciding with the remodelling of the sacristy, but their composition clearly alluded to the older scheme (and it may have replaced some older glass).[30]

The entire glazing of the chancel reveals a tendency to compositional coherence based, in principle, on windows featuring medallions or variously shaped panels, plainly ornamented glazing appearing only in windows which served to let light to the high altar, located on its sides, while the entrance to the chancel was emphasised by stained glass featuring complex architectural motifs. Given the enormous diversity of the iconographic programme, there is a clear emphasis on the role of Mary, a patron of the church, whose Assumption and Coronation were depicted no fewer than four times. Three windows illustrated scenes from her life and her glory in heavens; furthermore, the cycle of the Parable of the Wise and Foolish Virgins also referred to Mary – as the Queen of Virgins and Virgin Most Prudent.

No documentary evidence directly concerned with the foundation, commission or execution of the stained-glass scheme has survived. Everything that has been stated above, however, suggests that the choir would have been glazed by the mid-1360s. Installation of panels in the windows, which would have been impossible without external scaffolding, apparently coincided with works on the stonework decoration and occurred at the beginning of that decade. Two workshops were commissioned to execute the stained-glass panels, the first of which was run by an anonymous Master of the Cracow *Biblia Pauperum*. The glazing of the three apse windows (the typological and hagiographical cycles), two ornamental windows, a window with the *Coronation of the Virgin* and the one featuring the *Parable of the Wise and*

[25] *Ibidem*, pp. 199-200.
[26] *Ibidem*, p. 200.
[27] *Ibidem*, pp. 209-231.
[28] *Ibidem*, pp. 202-203.
[29] *Ibidem*, pp. 204-207.
[30] *Ibidem*, pp. 249-253.

Foolish Virgins have been associated with his workshop.[31] Thus, the Master glazed in total seven out of nine windows which, without doubt, had been filled with stained glass in the 1360s. This Master, then, was a dominant personality in the entire process of glazing the chancel windows. It is not possible to identify the 'hands' of individual glass-painters in the output of his workshop, or to distinguish between differing approaches to the compositions of particular scenes. It may suggest that the Master himself executed the most important assignments such as designing a *vidimus*, that is, a general concept of the glazing to be shown to the patron, and drawing detailed elements of the composition on the glazier's table (in contracts, a task often reserved for the workshop's leader) as well as painting. Changes to the windows' composition that occurred during the execution of the typological cycle may suggest that this model of work soon turned out to be not effective enough. This may have lead to bringing to Cracow – only a few years after the work on the chancel windows had been started – a second workshop, commissioned to execute stained-glass panels for two windows depicting the Old and New Testament scenes.[32] The fact that the younger workshop had used remnants of glass left by the first workshop, or completely manufactured stained-glass pieces executed by these glaziers, may suggest that this second workshop was subordinated to the Master of the Cracow *Biblia Pauperum*. But the structure of the new workshop was different: works executed by as many as three various glass-painters can be distinguished in its output. These glass-painters were engaged not only strictly in painting, but also in designing, as attested by compositional inconsistencies expressed by variously arranged multi-figure scenes or even by differences in the detailed treatment of the mere ornamental borders of compositions. The workshop members were apparently given a free hand in dealing with details, and each craftsman treated haloes, ornaments etc. differently. This system of work undoubtedly contributed to a more expeditious execution of the commission, and this is likely why the second workshop had been commissioned to assist the team already at work in Saint Mary's church.

The Master of the Cracow Biblia Pauperum workshop has the same roots as the style of the stonework decoration of Saint Mary's chancel.[33] Distant sources of this style reach back to the works of the painting school at the Augustinian Abbey of Sankt Florian. It is above all the type of heads – encircled with hair rendered as if it were sculpted (e.g. the *Biblia Pauperum* of Sankt Florian, c. 1310) – that derives from there.[34] Artistic devices developed in the scriptorium of Sankt Florian had taken root in the works of stained-glass art of the second half of the XIV century, for example in the Augustinian cloister of Klosterneuburg (after 1330),[35] and – in an only slightly modified form – in the fifth decade of the XIV century appeared in the works of related stained-glass workshops which worked almost at

[31] *Ibidem*, pp. 157-159.
[32] *Ibidem*, pp. 209-248.
[33] *Ibidem*, pp. 181-198.
[34] See Camesina, Heider 1863, unnumbered plates following p. 20; Schmidt 1959, pp. 9-10, pls. 1, 2, 3a, 4, 15b, 42b, 44c; Schmidt 1962, *passim*.
[35] See Frodl-Kraft 1972, pp. 178-180, fig. 541-607; Fritzsche 1983, pp. 76-82, figs. 62-63.

the same time in the Albertine choir of Saint Stephen's church[36] and the chancel of the Maria am Gestade church in Vienna. The faces in Cracow panels (*fig.* 4) compare especially well with the few surviving countenances in the panels from Saint Stephen's church. It is also justified to mention in this context the panels featuring portraits of Duke Albert II and his wife Johanna von Pfirt (between 1347 and 1349) from the Gaming charterhouse (now at Sankt Florian, Stiftssammlung).[37] The few surviving panels dating from the first glazing phase of the Maria am Gestade church (c. 1340-1350), especially the seven panels of the Marian cycle (*fig.* 5),[38] illustrate the process of further modifications to the face types, which became thinner, as if angular, with long bulb-tipped noses and sickle-shaped eyebrows. All these features have their clear counterparts in the elongated heads featuring in the apse windows of Saint Mary's church in Cracow. There is also a clear affinity between the panels of the Cracow typological cycle and the glazing of the Marian window in Ratisbon Cathedral (c. 1350), executed by glaziers of Viennese descent deriving mainly from the Maria am Gestade workshop.[39]

It is worthwhile to compare the typological cycle inn Cracow, and – because of their architectural settings – especially the Old Testament types in the east window, with two cycles, a Marian and a Passion one, at the pilgrimage church of Straßengel (c. 1350-1355).[40] Both schemes display evident affinity in the composition of panels; also the conventions of representing drapery folds and the head types used are similar in both schemes. Their comparison, however, does not substantiate a direct dependence of the Cracow panels on the Styrian ones; rather, both schemes derive from a common, Viennese, model. The Styrian scheme, like the Ratisbon stained-glass windows, was executed by a workshop consisting of glass-painters who had previously worked at the Maria am Gestade church and at Saint Stephen's church in Vienna.[41]

The above does not apply to architectural tabernacle-work settings in the backgrounds of the Old Testament panels in Saint Mary's church east window, whose surprising variety and naive, fairy-tale-like quality results from a combination of Gothic details with elements derived from Italian Trecento art (*fig.* 6). This quality finds only partial analogies in the canopies of Saint Stephen's stained glass and reveals far more numerous affinities with canopies in the two Straßengel cycles, mainly because of the representations of light, openwork loggias in the upper stages. A preference for variation, a predilection for hexagonal forms and triangular gables, above or behind which there extend coffer ceilings and ribbed vaults, and a liking for multiplication of architectural elements as well as the use of multifoil arches compare the Cracow canopies above all with the embroidered altar facing from the former Gaming charterhouse, founded by Duke Albert II and his

[36] See Frodl-Kraft 1962, pp. 5-8, 10-14, 21-50, pls. 1, 2, figs. 8, 10, 15, 23, 27-44, 46, 49-59a, 63, 67-69, 70-76; Fritzsche 1983, pp. 114-122, figs. 84-87, 90, 92.

[37] See Frodl-Kraft 1962, figs. 8-9 on p. XXII; Fritzsche 1983, pp. 122-125, figs. 93-94.

[38] See Frodl-Kraft 1962, pp. 77, 89-93, pls. 14, 16 on pp. XXIV-XXV, figs. 154-157, 159, 161, 169-170, 173-174; Fritzsche 1983, pp. 126-127, figs. 96-97, 101.

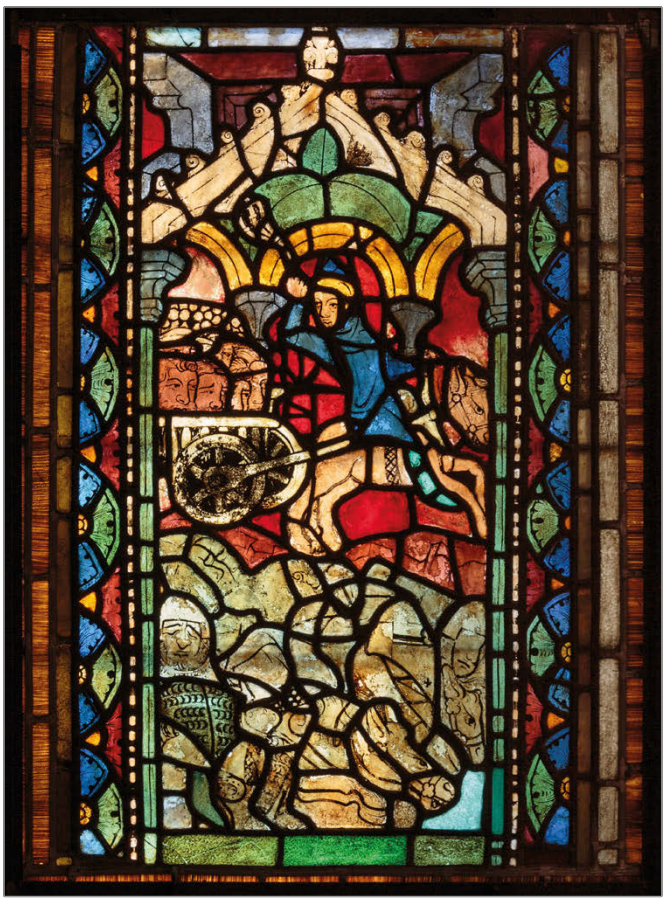
[39] Fritzsche 1987, vol. I, pp. 262-263.

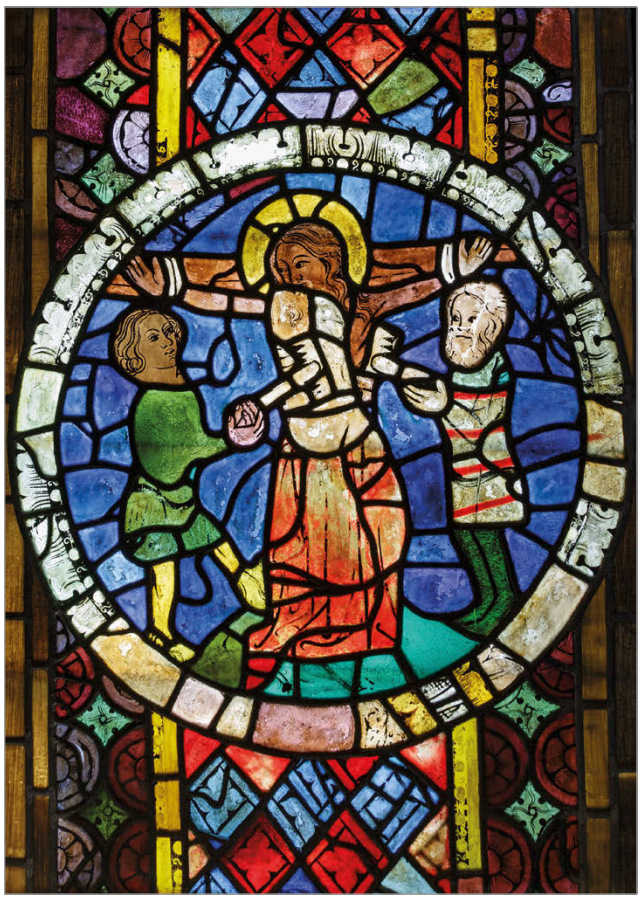
[40] For the Passion cycle see Bacher 1979, pp. 126-127, 132-142, figs. 300-323, nn. 1, 2 on p. 196, figs. 505-506; for the Marian cycle see *Ibidem*, pp. 120-121, 126-127, 147-150, figs. 332-340. nn. 3-6, 8-10 on pp. 196-199, figs. 507-510, 513.

[41] Frodl-Kraft 1962, pp. XXI-XXIV, figs. 13-16; Bacher 1979, pp. 124, 126-127; Fritzsche 1983, pp. 139-143, figs. 108-109, 111.









wife Johanna von Pfirt (*c.* 1342-1346), known only from a XVII century print.[42] The canopy over the Cracow scene of *Absalom's Conspiracy* derives, in turn, from the same source as the crowning of the *Crucifixion* scene in the embroidered altar facing from Königsfelden (c. 1340-1350), associated with the patronage of Albert II (Bern, Historisches Museum).[43]

The Master of the Cracow *Biblia Pauperum* was perfectly familiar with Viennese painting, and especially with the city's stained-glass art of the fourth and the beginning of the fifth decade of the XIV century. What is more, he employed the – then extremely expensive and not easily available – striped glass (*fig.* 7). Its examples dating from the mid-XIV century in Central Europe are known exclusively from Austria (and it was used especially generously in Saint Stephen's church in Vienna). This fact attests not only to a familiarity with the Viennese workshop practice but may indicate that also materials were brought in from the Austrian capital. Importing glass from remote areas on account of its desired qualities has been a well-documented practice in Europe. Like the glaziers active at Straßengel and Ratisbon, the Master of the Cracow *Biblia Pauperum* came, along with his collaborators, from Vienna.

5. The White Eagle – style and politics

Right from the foundation of the parish in 1222, Saint Mary's church had remained under the patronage of the local bishops. It was not until 22 May 1395 that the city council decided to begin efforts to take over this patronage, but their attempts failed. Finally, in 1415, the patronage was assumed by the next Polish king, Ladislaus (Władysław) Jagiełło. It is difficult to explain in this context the only coat of arms featuring in the stonework decoration of Saint Mary's church. A pinnacle of the southern buttress of the apse displays a shield of substantial size with the White Eagle surmounted by a helmet bearing a crest with the charge repeated from the shield, inclined in courtesy before the 'true image' Christ represented in the axial window.[44] Ever since Łokietek's coronation in 1320, this coat of arms had simultaneously stood for the Polish Kingdom reborn, its most important province – Lesser Poland, with Cracow as its capital city – and the ruler proper. Casimir the Great took over Łokietek's system of government which consisted in travelling around the country, but both rulers simultaneously tried to make their authority stronger by associating it with one place – the capital city. Especially Casimir attached great importance to Cracow: it was there that he would reside for most time, and also there over a half of his deeds were issued. Many actions of the king attest to the fact that he considered the city to be his main residence. He erected new buildings in the city and embellished it, just as the Luxembourgs did in Prague and the Habsburgs in Vienna.[45]

The most important sign of the monarch's authority was his castle: towering over the city and surrounded with a separate ring of defensive

fig. 4 – Cracow. Saint Mary's church, descent from the Cross (photo by Daniel Podosek).

fig. 5 – Vienna. Church of Saint Maria am Gestade, coronation of the Virgin (from Frodl-Kraft 1962, fig. 170).

fig. 6 – Cracow. Saint Mary's church, crossing of the Red Sea (photo by Daniel Podosek).

fig. 7 – Cracow. Saint Mary's church, martyrdom of a Saint (photo by Daniel Podosek).

[42] Frodl-Kraft 1962, pp. XX–XXI, n. 8, fig. 12 on p. XXIII; Fritzsche 1983, pp. 127-128, fig. 98.

[43] Frodl-Kraft 1962, pp. XX–XXI, n. 8, figs. 10-11 on pp. XXII–XXIII; Stettler, Nizon 1966, p. 38, figs. 39-41; Fritzsche 1983, pp. 128-133, figs. 99-100, 102.

[44] Walczak 2018, p. 94, fig. 47.

[45] Walczak 2009.

walls. It was joined – visually, ideologically and functionally – with the cathedral which served as the coronation site and as a royal mausoleum. Its plain façade, devoid of any decoration (1364), presents an equally simple and, consequently, well intelligible, almost self-imposing, iconographic programme. The gable features a stone figure of Saint Stanislaus, a local bishop and martyr, who had been considered a guarantor of the Kingdom's unification and patron saint of all Poles. Below the statue can be seen: a White Eagle, a coat of arms of Bishop Bodzanta (1348-1366) and a wrought iron door decorated with a crowned letter 'K' – an initial of Casimir's (Kasimir) name.[46] In the official propaganda, Casimir III used the Polish spelling of his name (with 'K') and not the Latin one (with 'C'). The initial 'K' appeared commonly on coinage struck on the king's behest, and also on seals, where it substituted his image. A unique idea was to give the king's name – Kazimierz – to a new city founded near Cracow in 1335.[47] This device had antecedents in antiquity (as, for example, Alexandria) and also in Cracow itself, whose name was derived from its mythical founder, Krak. In the city proper, the presence of the monarch was proclaimed by impressive edifices such as town palace at the main market square, decorated with a large set of provincial coats of arms carved on vault bosses. In Kazimierz, the letters Ka-Zy-Mi-Rus (each of them crowned) were carved on the vault bosses of a hallway leading to the local Austin friary.[48] Shortly before his death, the king erected a chapel to the south of the entrance to the Dominican church in Cracow, whose polygonal apse projected from the line of the façade towards a market square.[49] Finally, it should be remembered that also royal foundations located outside of the capital made abundant use of heraldic devices, as in a small fortified residence at Łobzów in the vicinity of Cracow which was decorated with a round tablet featuring a White Eagle and an inscription running along the rim, reading: «Anno domi(ni) MCCCLXVII inceptu(m) e(st) edificari hoc fortalitium: per […] Kazim(…) regem: Polonie […]».[50] Also the most important churches founded by Casimir III in the Cracow diocese are decorated with complex heraldic programmes, consisting of the coats of arms of the provinces carved on vault bosses.[51] These programmes reflected the distinctive features of the individual provinces united under Casimir's sceptre and joined together to form an independent *Regnum Poloniae*, whereas the king, symbolised by the White Eagle, was the keystone of the Kingdom as its *dominus naturalis*, that is, the natural lord, and the true heir and legitimate inheritor of all lands belonging to the Piast dynasty.

The royal foundations in Cracow – apart from being places of prayerful memory about the benefactor and demonstrating the latter's piety or other regal virtues – must have played an important role in the royal ceremonial, but they reminded above all about the king's presence in the city. The monarch, who knew how to make a very conscious use of artistic and architectural foundations, must have also been aware of the role played by their style, and apparently very carefully chose the models he wanted to emulate.

[46] Walczak 2018, p. 69, fig. 16.
[47] Crossley 1985, p. 256; cf. Tori 1998.
[48] Crossley 1985, p. 195, 215-216; Crossley 1987, p. 43; Walczak 2018, p. 98.
[49] Szyma 2014.
[50] Walczak 2018, pp. 75-76, fig. 25.
[51] Walczak 2006a, pp. 288-347; Walczak 2006c.

In 1361-1362, a huge anti-imperial alliance, aimed against the hegemony of Charles IV of Luxembourg, was formed in East-Central Europe. It was struck between the Archduke of Austria Rudolf IV – its initiator and organiser, Louis of Anjou, king of Hungary, and the king of Poland, Casimir III the Great. In 1363 the Polish king was elected an arbiter in this argument, while another mark left by his involvement in the dispute were commercial treaties signed between Poland and the dukes of Austria.[52] It was probably not by accident that, at the very same time, a church was built in Cracow, which, as far as its forms are concerned, is rooted in the local tradition and follows local models, but whose style is ostentatiously Habsburg. What is more, this was not an isolated example.

Artistic relations of Cracow and Vienna or, more broadly, of Polish art and the art of Austria, still await a monographer. It has been already pointed out that the twin-aisled churches founded by Casimir III at the end of his reign (the collegiate church at Wiślica and the parish churches at Stopnica, Szydłów and Niepołomice) are based on Austrian models (especially the churches of the Dominican nuns at Imbach and of the Clarissan nuns at Dürnstein).[53] A lesser known example is the king's town residence, located at the meeting of Grodzka Street and the Main Market Square, which forms a prominent mark in the urban tissue, along the axis running between the royal castle on Wawel Hill and Saint Mary's church. The halls of this palace are decorated with abundant stonework representing the coats of arms of the provinces of the Polish Kingdom, which is stylistically dependent on the works of the Ducal Workshop, active in Saint Stephen's church in Vienna in the 1360s.[54] The same relationship is revealed in Casimir III the Great's (d. 1370) tomb – one of the most important works of sculpture in Central Europe. Its closest analogies can be found in Saint Stephen's church in Vienna: its doorways and the tomb of Rudolph IV, and in the not surviving tomb of Saint Coloman, originally in the Benedictine Abbey of Melk.[55]

Saint Mary's church in Cracow had been under construction for the entire XIV century and consists of three heterogeneous parts. The western front, in heavy, blocky forms, characteristic still of the XIII century, was combined with an elegant choir in sophisticated forms of the mid-XIV century, and a compact, simplified main body (before 1397), which may serve as an exemplary model of architectural schemes and methods developed in Cracow during the construction of the cathedral on Wawel Hill. Only this 'chapel choir' exhibits the highest artistic quality, far exceeding the horizons of the local artistic milieu. It is unequivocally of Viennese origin: it alludes to, repeats or quotes a number of devices, ideas and motifs derived from buildings in Vienna and its vicinity, which allows treating it as a special form of manifesto of pro-Habsburg sympathies among the elites of the Kingdom and the king's most important residential city. While not denying the importance of the local burghers, the initiative in choosing the church's forms must be ascribed rather to the royal circles, as attested by the White Eagle on the apse's buttress.

[52] Walczak 2009, pp. 545-546.
[53] Crossley 1985, pp. 233-240.
[54] Walczak 2018, pp. 76-79, figs. 26-30.
[55] Walczak 2013, p. 549; Walczak 2014, pp. 48-75; Walczak 2018, p. 74.

Bibliography

Adamski J., 2014, *Rola Strasburga i Górnej Nadrenii w rozwoju XIV-wiecznej architektury sakralnej w Polsce i na Śląsku*, in T. Janiak, D. Stryniak (a cura di), *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych badań.* Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Początków Państwa (Polskiego w Gnieźnie, 13-15 listopada 2013 r.), Gniezno, pp. 215-239.

Adamski J., 2015, *O wielkiej karierze maswerków trójpromiennych w architekturze europejskiej około 1300 roku*, in J. Daranowska-Łukaszewska, A. Dworzak, A. Betlej (a cura di), *Ornament i dekoracja dzieła sztuki*, Warszawa, pp. 79-90.

Bacher E., 1979, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark*, I: *Graz und Strassengel*, «Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich», III, Wien/Köln/Graz.

Brucher G., 1990, *Gotische Baukunst in Österreich*, Salzburg-Wien.

Crossley P., 1985, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great – Church Architecture in Lesser Poland, 1320-1380*, Kraków.

Crossley P., 1987, *Kasimir the Great at Wiślica*, in *Romanesque and Gothic. Essays for George Zarnecki*, Woodbridge–Wolfeboro 1987, 2 vols., pp. 39-48.

Czyżewski J, Walczak M., 1999, *Z badań nad gotycką katedrą w Krakowie*, «Studia Waweliana», 8, pp. 21-51.

Czyżewski K., Walczak, M., 2000, *Die Krakauer Kathedrale und die Marienkirche in ihrer Funktion für Hof und Stadt*, in M. Dmitrieva, K. Lambrecht (a cura di), *Krakau, Prag und Wien: Funktionen von Metropolen im frühmodernen Staat*, Stuttgart, pp. 103-115.

Die Darstellungen 1863 = *Die Darstellungen der Biblia Pauperum in einer Handschrift des XIV. Jahrhunderts aufbewahrt im Stifte St. Florian im Erzherzogthume Österreich ob der Enns*, a cura di A. Camesina, C. Heider, Wien.

Drelicharz W., 2019, *Unifying the Kingdom of Poland in Mediaeval Historiographic Thought*, Kraków.

Fritzsche G., 1983, *Die Entwicklung des "neuen Realismus" in der Wiener Malerei 1331 bis Mitte des 14. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Graz.

Fritzsche G., 1987, *Die mittelalterlichen Glasmalereien im Regensburger Dom*, 2 vols, Berlin.

Frodl-Kraft E., 1962, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*, Wien/Köln/Graz.

Frodl-Kraft E., 1972, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, I: *Albrechtsberg bis Klosterneuburg*, Wien/Köln/Graz.

Geschichte der bildenden 2000 = *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich,* a cura di G. Brucher, vol. 2, *Gotik*, München/London/New York.

Ginhart K., 1970, *Die gotische Bildnerei in Wien*, in *Geschichte der Bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien*, «Geschichte der Stadt Wien», VII, 1, pp. 1-37.

Kalinowski L., Małkiewiczówna H., Horzela D., 2018, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt* in D. Horzela (a cura di), *Krakau*, «Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen», I,1, Kraków.

Kosegarten A., 1963, *Die Chorstatuen der Kirche Maria am Gestade in Wien*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», 17, pp. 1-12.

Nussbaum N., 1994, *Deutsche Kirchenbaukunst der Gotik*, Darmstadt.

Schedl B., 2018, *St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200-1500)*, Wien-Köln-Weimar.

Schmidt G., 1959, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz/Köln.

Schmidt G., 1962, *Die Malerschule von St. Florian*, Linz.

Schmidt G., 2000, *Die Skulptur*, in *Geschichte der bildenden*, pp. 298-317.

Schultes L., 2000, *Die Plastik – vom Michaelermeister bis zum Ende des Schönes Stils*, in *Geschichte der bildenden* 2000, pp. 344-396.

Schwarz M. V., 1986, *Höfische Skulptur im 14. Jahrhundert. Entwicklungsphasen und Vermittlungswege im Vorfeld des Weichen Stils*, 2 vols, Worms.

Schweigert H., 2000, *Gotische Plastik unter den frühen Habsburgern von ca. 1280 bis 1358*, in *Geschichte der bildenden* 2000, pp. 318-343.

Stettler M., Nizon P., 1966, *Bildteppiche und Antependien im Historischen Museum Bern*, Bern.

Szyma M., 2014, *The Chapel of Casimir the Great at the Dominican Church of the Holy Trinity in Cracow*, in A. Rożnowska-Sadraei, T. Węcławowicz (a cura di), *Medieval Art, Architecture and Archeology in Cracow and Lesser Poland*, The British Archaeological Association Conference Transaction, XXXVII, Leeds, pp. 28-47.

Tietze H., 1931, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien,* «Österreichische Kunsttopographie», 28, Wien.

Tori G., 1998, *La fondazione di Monte Carlo (1333)*, in K. Benešovská (a cura di), *King John of Luxembourg (1296-1346) and the Art of His Era,* Proceedings of the International Conference (Prague 1996), Prague, pp. 143-152.

Vídeňská gotika. Sochy, sklomalby a architektonická plastika z dómu Sv. Štěpána ve Vídni Výstava Národní Galerie v Praze ve spolupráci s Historisches Museum der Stadt Wien (Praha – Klášter Sv. Anežky České, 1991-1992), Praha.

Wagner-Rieger R., 1978, *Gotische Architektur in der Steiermark*, in *Gotik in Steiermark.* Katalog der Landesausstellung, Graz, pp. 45-93.

Wagner-Rieger R., 1991, *Mittelalterliche Architektur in Österreich*, St. Pölten-Wien.

Walczak M., 2006a, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków.

Walczak M., 2006b, *The Cult of Saint Stanislaus at the Courts of the Piasts and the Jagiellons and its Artistic Testimony*, in *Schodištní cykly velk věže hradu Karlštejna*, «Průzkumy památek», 13, pp. 159-172.

Walczak M., 2006c, *On Heraldic Stylisation in 14th Century Architectural Sculpture. Between Buda, Bratislava and Cracow*, «Ročenka Slovenskej Národnej Galérie v Bratislavie», pp. 57-68.

Walczak M., 2009, *Casimir the Great's Artistic Foundations and the Court art of the Luxembourgs*, in J. Fajt, A. Langer (a cura di), *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im Europäischen Kontext*, Berlin-München, pp. 534-549.

Walczak M., 2013, *The Gothic tombs of the kings of Poland in the Wawel Cathedral,* in W. Huschner, E. Bünz, C. Lübke (a cura di), *Italien – Mitteldeutschland – Polen: Geschichte und Kultur im europäischen Kontext vom 10. bis zum 18. Jahrhundert*, Leipzig, pp. 531-552.

Walczak M., 2014, *The Figures on the Sides of the Tomb-Chest of King Casimir the Great: A Reassessment of the Iconography*

of the Polish Kingdom Reborn, in A. Rożnowska-Sadraei, T. Węcławowicz (a cura di), *Medieval Art, Architecture and Archeology in Cracow and Lesser Poland*, The British Archaeological Association Conference Transaction, XXXVII, Leeds pp. 48-75.

Walczak M., 2018, *Kunstgeschichtliche Einleitung*, in L. Kalinowski, H. Małkiewiczówna, D. Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt*, Kraków, pp. 61-121.

Węcławowicz T., 1984, *Czternastowieczne kościoły bazylikowe Krakowa. Zagadnienie warsztatów i stylu*, Diss. Manuscript, Institute of Art History, Jagiellonian University, Kraków.

Wlattnig R., 1991-1992, *Sochařský program Albertinského chóru. Ikonografické a slohové úvahy k sochařské výzdobě Sv. Štěpána v 1. polovině 14. století*, Praha, pp. 59-73.

Wlattnig R., 1995, *Das Statuenprogramm des Albertinischen Chores von St. Stephan und die Ausstrahlung der Wiener Domwerkstätte im 14. Jahrhunderts*, in *Gotika v Sloveniji. Nastajanje kulturnego prostora med Alpami, Panonijo in Jadranom*, Akti mednarodnega simpozija Ljubljana (Narodna galerija 1994), Ljubljana, pp. 79-93.

Zykan J., 1968, *Zur Bauplastik von St. Stephan*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», 22, pp. 6-15.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a6

Edoardo Rossetti, Carlo Cairati, Federico Riccobono, Damiano Spinelli,
con il coordinamento di Serena Romano e Marco Rossi

Strategie urbane nella Milano viscontea (1277-1385). Prime annotazioni

Questo importante convegno internazionale sull'architettura del Trecento offre l'occasione al gruppo di ricerca dell'Università Cattolica di Milano, nell'ambito dell'ampio e articolato progetto *Mobartech*,[1] di presentare alcuni risultati delle indagini effettuate sull'*insula* viscontea al centro della città. Si tratta di una nuova impostazione degli studi sui palazzi di Azzone (1329-1339), Giovanni (1342-1354) e Bernabò (1354-1385) Visconti, finora troppo frammentari e provvisori, basata su approfondite ricognizioni archivistiche, analisi dei monumenti e delle decorazioni trecentesche sopravvissute, significativi restauri del ciclo delle origini di Roma nascosto nei solai e nei sottotetti dell'Arcivescovado, restituzioni grafiche e ricostruzioni digitali 3D dei complessi architettonici non più esistenti, come la basilica palatina di San Giovanni in Conca, e rilettura della "strategia urbana" d'insediamento della corte viscontea nel centro storico di Milano, la cui incredibile e suggestiva dinamica s'inizia a presentare in questa sede.

1. L'insula viscontea: la letteratura del XV secolo

Conclusa a Mantova nei primi giorni del 1460, la *Roma triumphans* di Biondo Flavio include un peculiare riferimento alla residenza milanese urbana di Bernabò Visconti che per i suoi portici trabeati disposti su tre lati di un vasto cortile-viridario e le pitture a fingere marmi incrostati era presa a modello al fine di comprendere l'aspetto dei complessi palatini degli antichi romani.[2] Basta questa affermazione per rendere particolarmente accattivante la ricerca relativa ai palazzi dei Visconti, non solo quello di Bernabò, ma anche quelli degli altri signori di Milano, una sorta di vero e proprio quartiere, un'*insula*.

Se a conti fatti sembra complesso ricostruire ogni singolo edificio dell'immensa area palatina viscontea milanese, a fronte della nuova estesa ricerca è possibile aprire nuove prospettive nel delineare la quantità degli

fig. I – Milano. Palazzo Arcivescovile, stemma visconteo con le iniziali di Giovanni Visconti, 1340 ca. (foto di Domenico Ventura).

[1] *Mobartech: una piattaforma mobile tecnologica, interattiva e partecipata per lo studio, la conservazione e la valorizzazione di beni storico-artistici*, Programma operativo Regione Lombardia, cofinanziato con il Fondo Europeo di Sviluppo Regionale (FESR), diretto da Marco Martini, *project manager* Isabella Castiglioni, al quale collaborano diverse università, strutture di ricerca e professionali. Per le indagini effettuate dall'Università Cattolica, coordinate da Serena Romano e Marco Rossi, ora in corso di pubblicazione, si può consultare il sito https://www.insulaviscontea.mobartech.org/ a cura di Thingk. Ringraziamo Silvia Beltramo e Carlo Tosco per aver consentito la presente pubblicazione, la cui stesura si deve a Edoardo Rossetti e che è firmata dai componenti del gruppo di lavoro dell'Università Cattolica, di cui fino al gennaio 2020 ha fatto parte anche Santina Novelli.

[2] Per la datazione della *Roma triumphans* cfr. Pincelli 2007. Si rinvia per praticità alla versione volgarizzata del testo: Biondo 1548, cc. 320v e r. Sulla committenza di Bernabò cfr. Romano 2011; Romano 2013; Romano 2015; in generale per il problema del suo palazzo e il contesto abitativo si vedano i recenti Pagliara 2014; Rossetti 2014.

spazi occupati nella capitale dalle residenze dei Visconti e comprendere meglio, anche soffermandosi su qualche sorprendente dettaglio, il sistema con il quale i signori di Milano intervennero nella 'costruzione' della città.[3]

Quanto si intende anticipare nel presente intervento sono alcuni dati emersi da questa nuova ricerca sistematica, con particolare attenzione al modo in cui i Visconti manipolarono e riplasmarono lo spazio urbano creando peculiari punti di fuga e vere e proprie quinte scenografiche per marchiare la città e manifestare il proprio potere.

Quello su cui univocamente tutte le fonti del XV secolo insistono non sono tanto le decorazioni, quanto la vastità del complesso palatino di Bernabò e per estensione dell'intera *insula* viscontea. I cronisti Donato Bossi e Bernardino Corio concordano sull'estensione di un palazzo che da San Giovanni in Conca si diramava con corridoi aerei, giardini e fortezze per circa 550 m fino alla chiesa di San Nazzaro e poi per altri 400 m verso il complesso di Santo Stefano in Brolo, rasentando quasi porta Tosa e raggiungendo idealmente la chiesa di San Barnaba a oltre un chilometro e mezzo dal punto di partenza.[4]

Innanzitutto, sembra importante comprendere se le più tarde indicazioni sulle straordinarie estensioni dei palazzi viscontei trovino o meno conferma nei documenti coevi o per lo meno prossimi all'epoca di realizzazione delle stesse. Diverse attestazioni sembrano provare che quanto descritto dai cronisti del XV secolo corrispondesse al vero.

Quello che differisce rispetto a quanto evidenziato dalle cronache sta nell'uso di queste strutture. Non si trattava di fortificazioni volte, secondo una ormai consolidata lettura delle azioni di Bernabò, a opprimere la città, ma di un vero e proprio sistema di delizie con viridari (si tenga conto della menzione di un giardino con montagnola) poste al margine meridionale della città che inglobavano probabilmente in modo bucolico un tratto del naviglio esterno e si aprivano idealmente sulla rete di castelli di caccia e campagna (Melegnano, Pandino, ecc.) o di fortezze (Trezzo d'Adda) che il Visconti aveva costruito, ricostruito e soprattutto decorato intensivamente.

Il sistema di edifici urbani creato da Bernabò andava però solo a completare un insieme di costruzioni accorpatosi in circa cento anni, che può essere letto come un unico palazzo che inglobava quasi un sesto della città medievale. Si trattava di un complesso palatino diffuso senza paragoni nel resto d'Italia, forse d'Europa, che trova un termine di confronto per imponenza solo nelle antiche residenze imperiali romane come sottolineava Biondo Flavio.

fig. 1 – Milano. Restituzione del centro della città a data 1277 (Battaglia di Desio): 1. Arcivescovado Vecchio (*Domus Ambrosii*); 2. Santa Maria Iemale; 3. Broletto Vecchio; 4. Arcivescovado Nuovo (residenza di Ottone Visconti); 5. Palazzo del Capitano del Popolo (residenza di Matteo Visconti); 6. Torre dell'Arengo; 7. Piazza dell'Arengo; 8. Santa Tecla; 9. Broletto Nuovo; 10. Palazzo e torre della Credenza di Sant'Ambrogio; 11. *Domus* di Matteo e Uberto Visconti; 12. Case dei vari Visconti sulla contrada dei Visconti; 13. *Crux Vicecomitum*; 14. Chiesa parrocchiale di San Giovanni Itolano o in Laterano; 15. Chiesa parrocchiale di San Giovanni in Conca (elaborazione grafica di Edoardo Rossetti).

[3] Oltre a ricontestualizzare la scarna documentazione trecentesca nota, alla quale si sono assommate alcune preziose novità, la nostra ricerca si è incentrata sulla documentazione di primo Quattrocento, che descrive i beni camerali viscontei, specie quelli venduti durante la Repubblica Ambrosiana (1447-1450). Particolare attenzione è stata inoltre prestata alle testimonianze antiquarie raccolte nel primo Seicento durante l'arcivescovado di Federico Borromeo (per le quali cfr. Agosti 1996), senza dimenticare l'attenzione mostrata ai monumenti medievali in disfacimento dagli architetti ottocenteschi, come nel poco noto caso milanese di Tito Vespasiano Paravicini, cfr. Bellini 2000; Bellini 2013. Su questo peculiare architetto è in corso da parte di Roberta Martinis (responsabile principale) e Edoardo Rossetti il progetto *In the mirror of the past: rediscovering identity and form in antiquity. The graphic corpus of Tito Vespasiano Paravicini between Renaissance and Neo-Renaissance*, condotto presso la Scuola Universitaria Professionale della Svizzera italiana (SUPSI), e finanziato dal Swiss National Science Foundation (SNF), cfr. http://p3.snf.ch/project-185344.

[4] Bossi 1492, ad annum *1368*; Corio [1503], I, p. 807.



2. Genesi ed evoluzione di un quartiere di palazzi

Come si era formato questo sorprendente complesso? Bisogna innanzitutto tenere conto della struttura del centro della Milano duecentesca e dell'antico sistema residenziale proprio della famiglia Visconti. Il casato che prende possesso della città alla fine del XIII secolo non è nato, a differenza di quanto avviene in altri casi (si pensi ad esempio ai Gonzaga), dall'*escalation* di un gruppo di *parvenu*: i Visconti sono una famiglia la cui presenza nel centro cittadino è attestata almeno dai primi anni del XII secolo in modo talmente radicato da dare già allora il nome a una contrada milanese sita strategicamente a ridosso delle sedi delle principali magistrature urbane.[5]

Proprio dalla contrada dei Visconti, strada che ricalcava il sistema viario romano, inizia l'occupazione dello spazio cittadino. All'indomani della batta-

[5] Occhipinti 2003; Occhipinti 2010; Filippini 2014, p. 76; Rossetti 2014.

glia di Desio (21 gennaio 1277) lo spostamento nel palazzo del Capitano del Popolo di Matteo Visconti (1287-1302/1310-1322), che affianca lo zio arcivescovo Ottone nella gestione del potere, è solo un trasloco di qualche isolato dalla casa originaria di famiglia posta in capo alla contrada dei Visconti verso il corso di porta Ticinese (*fig.* 1). L'efficacia di questo sistema di abitazioni di parenti e accoliti fisicamente aderenti agli edifici 'pubblici' sembra funzionare nei momenti di crisi, come quella del 1302, quando le case dello zio Pietro (in San Giovanni Itolano), del fratello Ubertino (in San Satiro) e quelle dei Marliani al Verziere, poste di fatto a circondare l'arcivescovado e il broletto Vecchio, diventano con tutta l'area di Porta Romana teatro della resistenza dei sostenitori di Matteo Visconti contro i Torriani asserragliati nel proprio quartiere di porta Nuova nell'area tra gli attuali palazzo Marino e teatro della Scala.[6]

Il salto di scala avviene con Azzone Visconti, che amplia straordinariamente la residenza occupando tutto lo spazio disponibile tra le case avite viscontee e le antiche sedi municipali, creando di fatto la corte dell'Arengo, il palazzo in cui dipinge Giotto *(fig.* 2).[7]

Il successore di Azzone, Luchino (1339-1349), dopo il 1341, data della congiura dei Pusterla, e prima del 1349, anno della sua morte, ma con più precisione probabilmente attorno al 1345 fa costruire su proprietà dei Trivulzio e della canonica di San Nazzaro un nuovo palazzo che le cronache ricordano come prossimo alla chiesa di San Giovanni in Conca, ma che la documentazione trecentesca registra come sito nel territorio della parrocchiale di San Giovanni Itolano verso San Satiro (*fig.* 3).[8] Secondo Pietro Azario la particolarità del palazzo, oltre alla struttura castellana *ad quadratum* e quadriturrita, è un pontile coperto di circa 6 m di larghezza e circa 250 di lunghezza (qualcosa probabilmente di non dissimile alla struttura vigevanese ancora conservata), che unisce la nuova residenza di Luchino a quella 'vecchia' di Azzone.[9] A differenza di quanto accade per altri passaggi aerei trecenteschi, si pensi al caso del collegamento tra palazzo e castello nella Padova carrarese, a Milano il pontile non passa sopra le abitazione di sconosciuti cittadini, ma sovrasta e collega le case «ubi alii singuli domini de Vicecomitibus habitabant», unificando in qualche modo diverse residenze della stessa agnazione.[10]

Parallelamente, Giovanni, fratello di Luchino e arcivescovo, ingrandisce l'arcivescovado duecentesco, quello del Verziere dove verosimilmente ha abitato Ottone Visconti (ora corpo di fabbrica tra le due corti dell'arcivescovado), con una campagna di edificazione in più fasi. La prima ancora durante la dominazione di Azzone è da riconoscere in quello che è definito nei documenti del 1338 palazzo nuovo,[11] l'attuale corte dei canonici dell'arcivescovado,

fig. 2 – Milano. Restituzione del centro della città a data 1339 (morte di Azzone Visconti): 1. Cappella di Sant'Agnese; 2. Santa Maria Iemale; 3. Broletto Vecchio con il nuovo salone dei Torriani; 4. Campanile vecchio di Santa Maria Iemale, ora torre del palazzo dei Dodici di Provvisione; 5. Campanile nuovo di Santa Maria Iemale; 6. Palazzo del Capitano del Popolo; 7. Palazzo di Giovanni Visconti, vescovo di Novara; 8. Chiesa e campanile di San Gottardo; 9. Palazzo di Azzone Visconti; 10. Giardino del palazzo di Azzone Visconti, o cortile delle Guerre Puniche; 11. Case dei vari Visconti sulla contrada dei Visconti; 12. *Domus* degli eredi di Uberto Visconti; 13. Palazzo e torre della Credenza di Sant'Ambrogio; 14. Chiesa parrocchiale di San Giovanni Itolano o in Laterano; 15. *Domus* di Pietro Visconti; 16. Chiesa parrocchiale di San Giovanni in Conca (elaborazione grafica di Edoardo Rossetti).

6 Corio [1503], I, p. 570.

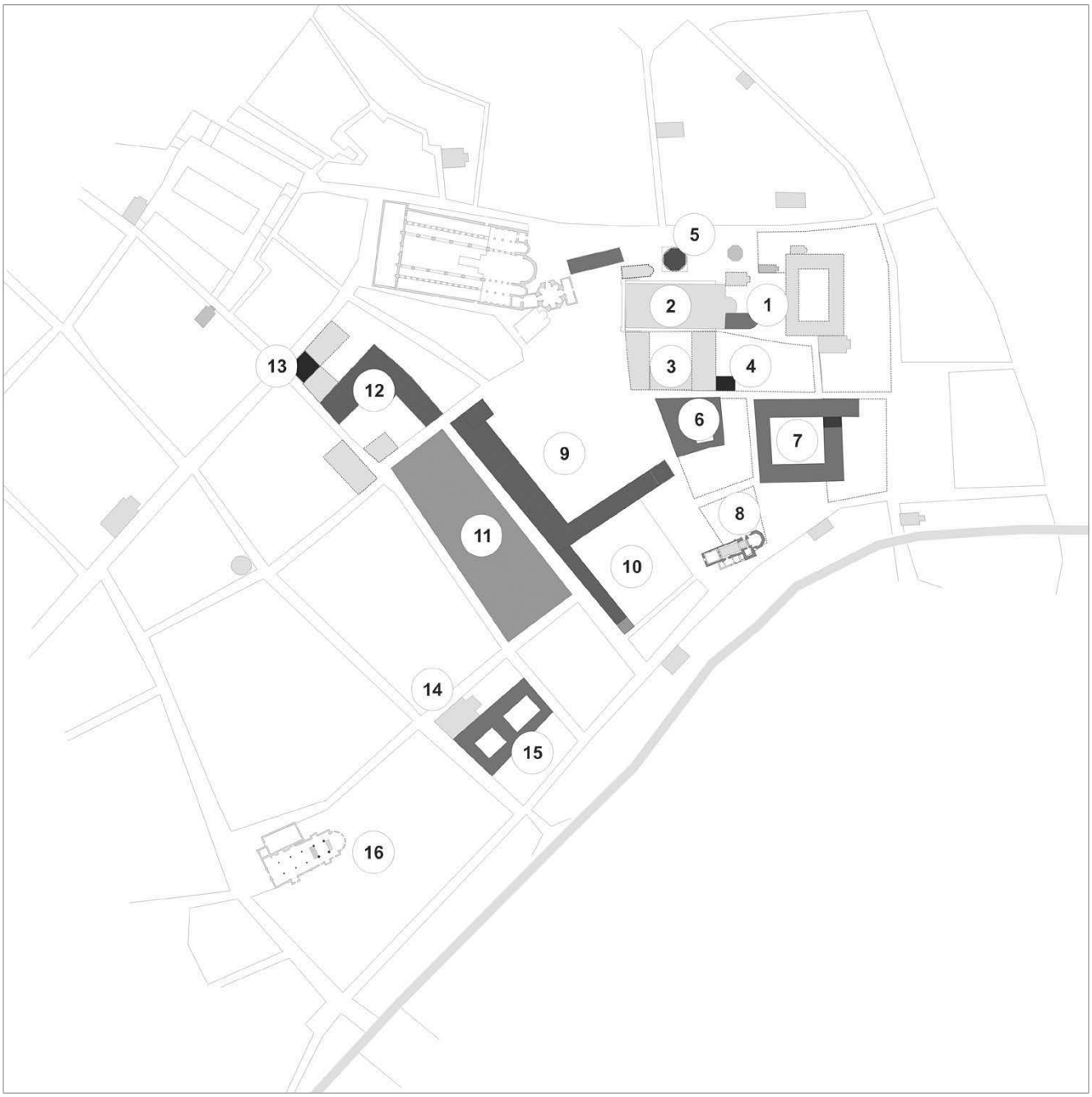
7 Rossi 2015.

8 Nel giungo 1345, Luchino acquista da Ambrosolo Trivulzio metà di un ospizio, già per l'altra parte in proprietà del Visconti, sito nella parrocchia di San Satiro; l'atto risulta rogato in *hospitio novo* di Luchino in San Giovanni Itolano, cfr. Archivio Civico Biblioteca Trivulziana, Archivio Belgioioso, Pergamene, 294, doc. 23, 1345 giugno 20. Per l'acquisto dei beni della collegiata di San Nazzaro, cfr. Archivio di Stato di Milano (d'ora innanzi ASMi), Pergamene per Fondi, 768, doc. 32, 1345 luglio 7. Nello stesso anno l'edificio è definito *pallatio novo* anche in una transazione di Isabella Fieschi, moglie di Luchino, cfr. ASMi, Appendice Notai, b. 37, 1345 dicembre 21.

9 Per Vigevano cfr. ora Giordano 2014.

10 Azario 1925-1939, p. 46.

11 Baroni 1985, pp. 211-214, doc. 158; i documenti segnalati in Cadili 2014, p. 57; Cadili 2020, pp. XLII-XLV (con conclusioni diverse circa l'assetto del palazzo).

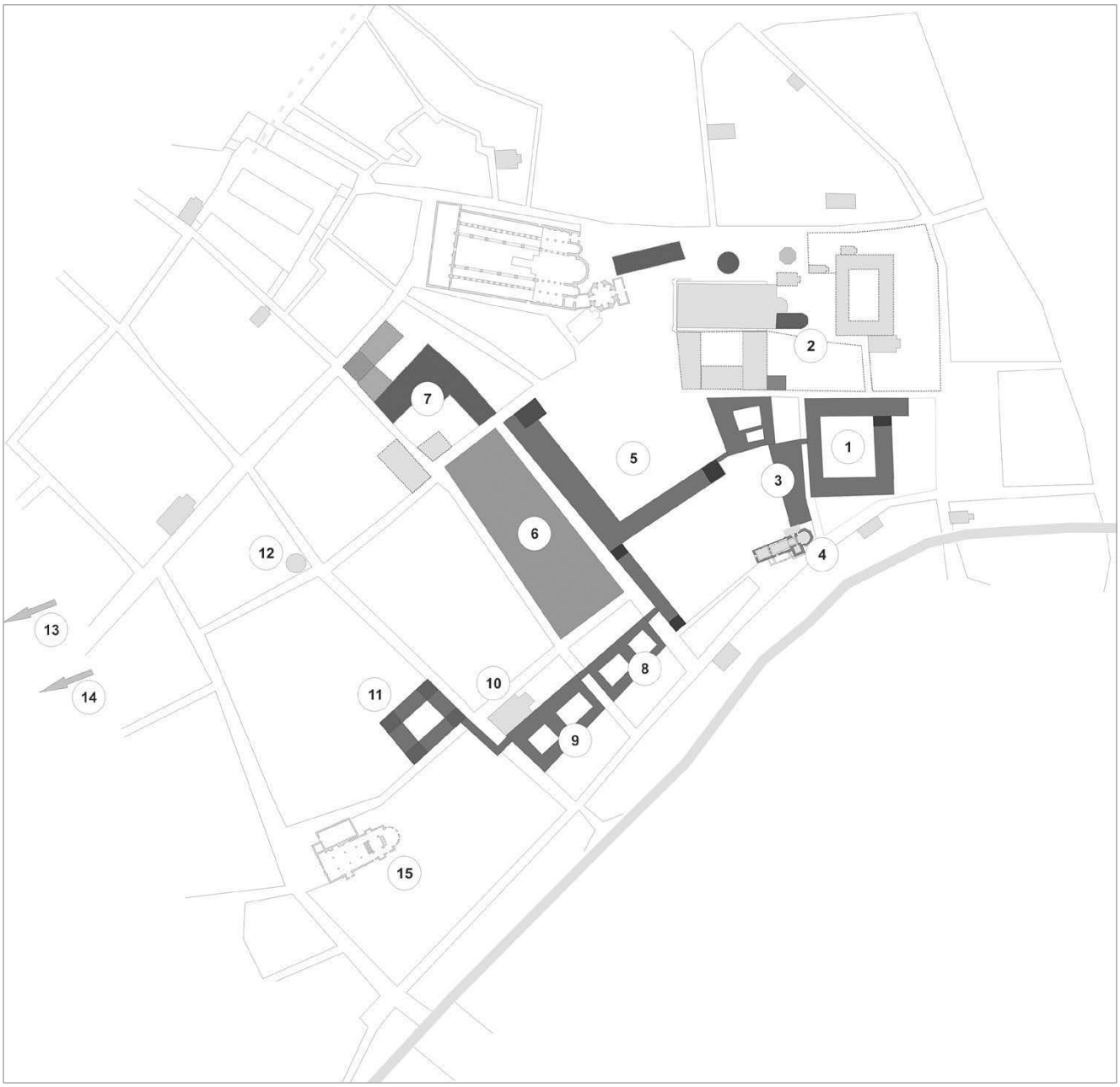


quello che Galvano Fiamma descrive come *de claustro religiosorum* nel XVIIII capitolo delle gesta di Azzone, riferendosi evidentemente a quanto costruito da Giovanni sotto il governo del nipote (1329-1339): «ultra capellam [S. Gottardo] est constructum claustrum. Ibi est claustrum quadratum ornatum cum lavatorio eneo, refectorio, ceterisque officinis opere ornato et quodam modo mirabili. Ibi sunt celle superius et deambulatoria cum picturis decentibus».[12]

La campagna edificatoria culmina nella costruzione di un nuovo palazzo privato, eretto entro il 1345,[13] una sorta di *domus transitoria* (in parte identi-

[12] Fiamma 1938, p. 17. Galvano Fiamma insiste sulla forma quadrata dell'edificio («in modum claustri quadrati») già nel capitolo (VIIII) dedicato alle attività di Giovanni come vescovo di Novara, cfr. *Ibidem*, p. 11.

[13] «Palatium per quod poterat iri a domo archiepiscopali ad domum domini civitatis», cfr. Fiamma 1727, col. 734. Nonché alla documentazione segnalata in Mainoni 1993, p. 17, n. 67 e Cadili 2014, p. 59.



ficabile con alcuni ambienti dell'attuale museo del Duomo)[14] che lega la curia quadrata dei religiosi di Galvano (l'attuale arcivescovado), la cappella palatina di San Gottardo costruita da Azzone (1336), il vecchio palazzo del Capitano del Popolo ampliato da Matteo e la corte dell'Arengo. Di fatto questo complesso giovanneo finisce per fare perno non su una piazza, ma su una strada strettissima, l'attuale via palazzo Reale, fiancheggiata da due edifici paralleli, uno a ovest dedicato alle stanze di Giovanni signore di Milano e aperto verso il complesso azzoniano, l'altro a est riservato alle stanze di rappresentanza di Giovanni arcivescovo di Milano, aperto su una corte quadrata porticata che raccorda il salone e la vecchia ala sul Verziere (*fig.* I). Anche questi edifici sono collegati da un passaggio areo che sovrasta proprio la stretta contrada.[15]

[14] Sui resti trecenteschi di questa ala si veda Rossi 2015, p. 188.

[15] Il punto dove si innestava il passaggio che univa la galleria del palazzo arcivescovile del 1335-1337 alla residenza privata di Giovanni del 1340-1345 si vede ancora interrompere la

Alla morte di Giovanni il complesso visconteo presenta già una struttura continua che dal Verziere conduce al palazzo di Luchino in San Giovanni in Conca, o meglio in San Giovanni Itolano. Spetta a Bernabò che eredita nella divisione con i fratelli proprio quest'ultimo palazzo – mentre a Matteo II passa quello di Giovanni e a Galeazzo II quello di Azzone – ampliare in maniera ancora più maestosa la residenza diffusa dei Visconti.[16]

Senza poter ripercorrere completamente le fasi di quanto fatto edificare da Bernabò, vale la pena sottolineare due punti (*fig.* 4). Il complesso di San Giovanni in Conca bernaboviano, oltre a inglobare il palazzo di Luchino e la stessa chiesa di San Giovanni in Conca, si costituisce di due corpi di fabbrica principali: uno a nord e l'altro a sud della chiesa paleocristiana, che diventa una sorta di aula palatina del complesso, dato amplificato dalla stessa collocazione del monumento equestre di Bernabò presso l'altare maggiore.[17]

Il palazzo nord è quello privato di Bernabò, al quale verosimilmente si riferisce Biondo Flavio descrivendo l'edificio con tre ali di portico su colonne trabeate che quasi abbracciano la struttura turrita di Luchino. Il complesso mantiene due ali porticate, la terza era crollata sotto Filippo Maria Visconti come ricorda Pier Candido Decembrio, fino all'Ottocento.[18] L'edificio meridionale era invece la residenza di Regina della Scala, moglie di Bernabò, costituita da un'ala parallela alla chiesa di San Giovanni in Conca che ancora nel 1450 viene chiamata aula di Regina della Scala.[19] Da questa dimora partiva verosimilmente l'altro corridoio rivolto verso San Nazzaro in Brolo, che sfruttava forse quanto restava dell'antico porticato della via consolare romana, ma soprattutto – dato ancora da approfondire – le dimore site nelle parrocchie di Sant'Andrea al Muro rotto e San Nazzaro in Brolio in cui abitavano i molti figli legittimi e naturali del signore insieme alle rispettive madri.[20]

Con Bernabò il complesso residenziale diffuso dei Visconti finisce per coprire un sesto della città ma, raggiunto questo risultato grandioso, il sistema implode e se Galeazzo II (1354-1378) completa e rifà in parte la corte di Azzone, Gian Galeazzo (1385-1402) sposta verso nord ovest la dimora signorile e ormai ducale nel castello di Porta Giovia, segnando per altro nel giro di pochissimi anni la migrazione anche dei rami collaterali viscontei verso un'altra area della città, quella tra porta Giovia e porta Vercellina.[21]

fig. 3 – Milano. Restituzione del centro della città a data 1354 (morte di Giovanni Visconti): 1. Palazzo di Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano; 2. Cappella di Sant'Agnese; 3. Palazzo di Giovanni Visconti, signore di Milano (poi di Matteo II Visconti); 4. Chiesa di San Gottardo; 5. Palazzo già di Azzone Visconti; 6 Case di vari Visconti sulla contrada dei Visconti; 7. *Domus* degli eredi di Uberto Visconti; 8. *Domus* dei Visconti di Jerago; 9. *Domus* dei Visconti di Albizzate; 10. Chiesa parrocchiale di San Giovanni Itolano o in Laterano; 11. Palazzo nuovo di Luchino Visconti; 12. Chiesa parrocchiale di San Satiro; 13. Palazzo vecchio di Luchino Visconti; 14. Case dei Pusterla; 15. Chiesa parrocchiale di San Giovanni in Conca (elaborazione grafica di Edoardo Rossetti).

sequenza di bifore dell'attuale arcivescovado su via palazzo Reale; lo stesso punto è segnato da sporgenze nelle mappe antiche di palazzo Reale.

16 Per la divisione: Azario 1925-1939, p. 66.

17 Sul monumento e la sua posizione Bonavita 2010; Vergani 2012. Per il rapporto tra chiesa e palazzi cfr. Rossetti 2014, pp. 18-30. Ora sulla chiesa di San Giovanni in Conca si veda l'importante studio di Riccobono 2019.

18 Decembrio 1925-1958, pp. 163-165, pp. 205-206, n. 1.

19 ASMi, Archivio Andreani, Sormani, Verri, b. 405, 1450 settembre 15.

20 Si ha notizia della dimora di Ambrogio Visconti, figlio di Bernabò, presso il Bottonuto (Biblioteca Universitaria di Pavia, Pergamene diverse, 6/816, 1399 maggio 5), nonché di quella di Bernarda Visconti e dalla madre Giovannola da Montebretto, figlia e amante dello stesso signore di Milano, sita sul corso di porta Romana alla Crocetta (luogo dell'antica porta della cinta muraria imperiale), poi abitata da Sagramoro di Bernabò, cfr. Canetta 1883, pp. 6, 18, 43. Sempre sul corso di porta Romana, nella parrocchia di San Nazzaro in Brolo si trovava una casa che era stata di Valentina Visconti, altra figlia di Bernabò, valutata ben 5.000 fiorini e lasciata dal figlio di Valentina, Antonio Pietro di Gentile Visconti, ai Minori osservanti, cfr. Rossetti 2013, p. 64. Altri discendenti di Bernabò abitavano il quartiere: Giulini 1912.

21 Anche i luoghi della cerimonia dell'incoronazione del 1395 dimostrano lo spostamento degli interessi urbanistici viscontei, cfr. Moly 2008.

3. Prospettive urbane ed elementi decorativi da ricontestualizzare

A prescindere dall'estensione raggiunta dai palazzi bernaboviani, un ruolo assolutamente centrale nella pianificazione urbana di Milano è senz'altro da attribuire ad Azzone. Questo non solo per la costruzione della grande dimora della Corte dell'Arengo, che in qualche modo unisce le antiche residenze viscontee al palazzo del Capitano del Popolo occupato da Matteo; ma nemmeno per il rifacimento di tutte le porte urbiche, un intervento che segna comunque in maniera mirabile tutti gli accessi alla città con il segno del signore.[22]

La portata della "strategia urbana" di Azzone è in realtà evidenziata nel capitolo XXIIII (*De campanili ecclexie majoris et imagine quadam*) dell'*Opusculum* di Galvano Fiamma. A ben rileggere l'elenco degli interventi turriti di Azzone nel centro di Milano descritti in tale paragrafo in margine alla grande impresa del nuovo campanile e aggiungendo a questa serie di torri quella di San Gottardo – di cui Galvano Fiamma aveva già riferito nel descrivere il palazzo di Azzone – si evince che il Visconti aveva segnato in modo turrito tutti i principali accessi alla *platea* dell'Arengo e alla propria residenza, evidentemente con un duplice intento scenografico e politico.

Per avere un'idea di come queste torri dovessero fare da punti di fuga alle prospettive urbane di chi entrava in città e si muoveva verso il palazzo di Azzone basta osservare ancora l'unica sopravvissuta, quella di San Gottardo. Per chi proveniva da porta Romana, la torre appare ancora oggi inquadrata quasi a sorpresa sul fondo dalla via Paolo da Canobbio, l'antica contrada del Pesce.

Galvano Fiamma afferma che Azzone «fecit elevari turrim Credentie et turrim que est in latere Palatii Duodecim, que fuit antiquitus campanile Ecclesie Majoris»[23]. Particolare significato politico doveva rivestire proprio l'appropriazione degli spazi della credenza di Sant'Ambrogio e del palazzo dei Dodici di Provvisione, luoghi nodali delle magistrature comunali.[24] Se del secondo edificio si sa poco, salvo il fatto che faceva quadrato verso il Verziere con la cattedrale invernale, Santa Maria Iemale, il salone costruito dai Torriani nel 1309 e il palazzo del Podestà verso la piazza dell'Arengo,[25] qualche nuovo significativo dato è emerso sul palazzo della credenza di Sant'Ambrogio.

Sede dell'antica magistratura con cui i Torriani avevano governato la città,[26] l'edificio si trovava nello stesso isolato della vecchia casa di Matteo Visconti, passata a suo fratello Ubertino o Uberto.[27] L'edificio, dotato di

fig. 4 – Milano. Restituzione del centro della città a data 1385 (arresto e morte di Bernabò Visconti): 1. Palazzo già di Giovanni Visconti; 2. Cappella di Sant'Agnese; 3. Corte dell'Arengo ampliata da Galeazzo II Visconti; 4. Giardino della Corte dell'Arengo o seconda corte; 5. Altre dimore dei Visconti; 6. *Domus* di San Satiro dei Visconti di Agnadello, Cislago, Somma Lombardo; 7. *Domus* dei Visconti di Jerago; 8. *Domus* di Pietro Visconti di Albizzate; 9. Palazzo già di Luchino Visconti; 10. Chiesa parrocchiale di San Giovanni in Conca; 11. Palazzo di Bernabò Visconti; 12. Palazzo di Regina della Scala; 13. *Domus* di Ambrogio Visconti, figlio di Bernabò (?); 14. *Domus* di Bernarda e Sagramoro Visconti, figli di Bernabò (?); 15. *Domus* di Valentina Visconti, figlia di Bernabò (?); 16. Chiesa parrocchiale collegiata di San Nazzaro in Brolo; 17. Rocchetta di Porta Romana; 18. Palazzo di Bernabò Visconti alla Montagnola (poi Ospedale Maggiore); 19. Chiesa di San Barnaba (o Bernabò) (elaborazione grafica di Edoardo Rossetti).

22 Si veda a questo riguardano tutto il volume «Arte Lombarda» 2014.

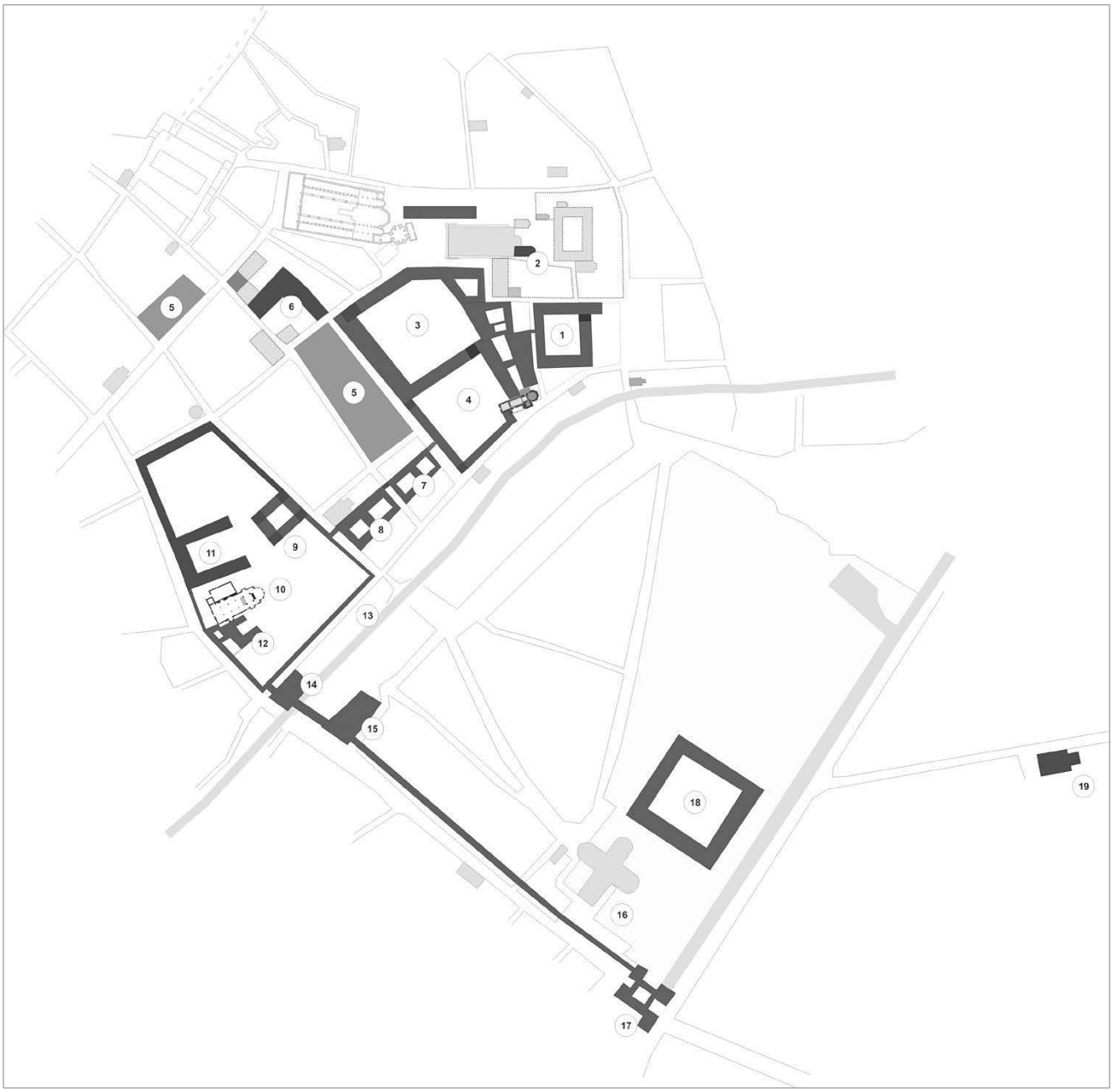
23 Fiamma 1938, p. 20; su questo brano si veda almeno Green 1990. Per le torri a Milano si rinvia a Sàita 1996.

24 Sulla sovrapposizione dell'edilizia signorile a quella comunale cfr. Boucheron 2003.

25 Fiamma 1727, col. 720.

26 Per il ruolo istituzionale della credenza di Sant'Ambrogio si rimanda a Ghiron 1876; Ghiron 1877; Grillo 2001, pp. 474-485; errata però l'identificazione dello spazio occupato dall'edificio in *Ibidem*, p. 62.

27 Il rapporto tra l'edificio della credenza e il palazzo dei Visconti compare già nella divisione tra Pietro, Matteo e Uberto del 1288, documento del quale si è dubitato, ma che si è rivelato corretto nella sostanza del contenuto. In questa occasione l'ospizio (palazzo) di famiglia sito nella parrocchia di Santa Tecla è descritto come confinante «a monte hospitium Credentie», si cfr. la versione in Volpi 1748, II, p. 3.



torre in angolo tra la contrada delle Bandiere (o Pennacchiari) e della Dogano (o Speronari), si incentrava su un cortile porticato e presentava fronti dipinte in successive campagne decorative; conservava ancora nel primo Seicento gran parte delle originarie strutture.[28]

Come accadeva per San Gottardo, il palazzo e la torre della credenza erano posti in una posizione peculiare sul corso di porta Ticinese (ora via Torino), l'asse degli ingressi arcivescovili in città, tali da rendere comprensibile l'accanimento azzoniano sull'edificio dei Torriani.

A risistemare virtualmente in loco le torri descritte nel citato capitolo XXIIII di Galvano Fiamma riemerge la portata del progetto di Azzone. Il campanile nuovo di Santa Maria Iemale faceva da perno alle strade che

[28] Fonte straordinaria la descrizione contenuta in G.A. Castiglioni, *Gli honori ecclesiastici di Milano* (ms. BAM, D 266 inf), cc. 46v-69r, (ms. BAM, Trotti 163) da cc. 188r-201v; già trascritta in Ghiron 1876, pp. 604-606, ma di fatto ignorata successivamente.

provenivano da porta Orientale e da porta Comasina; la rifatta torre della credenza di Sant'Ambrogio chiudeva come una quinta l'ultimo isolato che da porta Ticinese raggiungeva Santa Tecla (luogo dove si radunava il consiglio dei Novecento) e quindi si apriva sulla piazza delle due cattedrali dove si affacciava il palazzo del signore; la torre dei Dodici di Provvisione prossima ai vecchi palazzi arcivescovili faceva invece da quinta per chi proveniva da porta Tosa e dalla pusterla di San Clemente e si indirizzava sempre verso la *platea Curia Arenghi*. Il tutto attesta una consapevolezza impressionante e inedita nella gestione scenografica dello spazio urbano.

Non meno intelligente e raffinato è il progetto realizzato da Giovanni con un'impronta che segna in modo meno evidente il paesaggio urbano, ma lo raccorda, quasi lo cuce. Pur seguendo l'andamento aperto lievemente a ventaglio della struttura viaria di questa parte della città, probabilmente frutto dell'ampliamento imperiale tardo antico, nonché inglobando una struttura duecentesca abitata da Ottone Visconti, il palazzo di rappresentanza di Giovanni arcivescovo risulta di impianto perfettamente quadrilatero, come sottolinea insistentemente (almeno tre volte) Galvano Fiamma, e salda definitivamente l'area dell'Arengo a quella del Verziere.[29]

Quello che resta della fabbrica conserva, sebbene in modo frammentario, una serie di decori che attestano non solo l'alta qualità del complesso, ma soprattutto un costante dialogo tra struttura architettonica e appartati dipinti, tra interno ed esterno. Capitelli, stemmi e decorazioni pittoriche sembrano sottolineare precise prospettive che inquadravano il palazzo da chi proveniva dall'adiacente corte dell'Arengo e dalla vicina Santa Maria Iemale: si tenga conto del capitello araldico dell'ultima finestra a meridione dell'ala ovest e dello stemma presso il portale dell'ala nord.[30]

Alla luce di queste nuove ricerche, al di là del mero dato dimensionale (che resta comunque considerevole), il complesso palatino visconteo per come va configurandosi durante il XIV secolo rivela una straordinaria consapevolezza nella gestione dello spazio urbano. Dal minimo dettaglio dipinto o scolpito fino alla creazione di nuove prospettive urbane, i Visconti rivelano una indiscussa capacità di plasmare l'immagine della loro capitale, rendendo la Milano trecentesca una città del tutto peculiare nel contemporaneo panorama europeo.

[29] Si veda per questo Pagliara 2014.

[30] Per la parte dipinta cfr. almeno il recente Novelli 2019. Per la decorazione interna: Romano 2014; Romano 2017.

Bibliografia

Agosti B., 1996, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano.

«Arte Lombarda» 2014 = «Arte Lombarda», 172, 3.

Azario P., 1925-1939, *Liber gestorum in Lombardia*, in F. Cognasso (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, XVI/4, Bologna.

Baroni M.F., 1985, *L'ospedale della Carità di Novara. Il codice* vetus*: documenti dei secoli XII-XIV*, Novara.

Bellini A., 2000, *Tito Vespasiano Paravicini*, Milano.

Bellini A., 2013, *Il fondo di carte e libri di Tito Vespasiano Paravicini presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Roma.

Biondo F., 1548, *Roma trionfante di Biondo da Forlì tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare*, Venezia.

Bonavita A., 2010, *Le sepolture in San Giovanni in Conca. Carlo Borromeo, Vincenzo Seregni e il rinnovamento della chiesa dei carmelitani*, «Arte Lombarda», 157, pp. 17-30.

Bossi D., 1492, *Chronica Bossiana*, Mediolani.

Boucheron P., 2003, De l'*urbanisme communal à l'urbanisme seigneurial*: *cités, territoires et édilité publique en Italie du Nord (XIIIe-XVe siècle)*, in É. Crouzet-Pavan (a cura di), *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale,* Roma, pp. 41-77.

Cadili A., 2014, *Giovanni Visconti committente: un quadro documentario*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *Modernamente antichi, anticamente moderni? Modelli, identità, tradizioni nella Lombardia viscontea e sforzesca*, Roma, pp. 45-72.

Cadili A., 2020, *«In camera deputata rationibus»: Le Breviature di Lanzarotto Negroni familiare, officiale e notaio di Giovanni Visconti (1345-1346, 1348, 1352). Uomini e scritture nel cuore dell'amministrazione finanziaria viscontea*, Genova.

Canetta P., 1883, *Bernarda figlia naturale di Bernabò Visconti,* «Archivio storico lombardo», 9, pp. 5-53.

Corio B., [1503], *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Torino 1978.

Decembrio P.C., 1925-1958, *Vita Philippi Mariae tertii ligurum ducis*, in F. Fossati, (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, XX/1, Bologna.

Fiamma G., 1727, *Manipulus florum*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XI, Milano.

Fiamma G., 1938, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Iohanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, in C. Castiglioni (a cura di), *Rerum Italicarum Scriptores*, XII/4, Bologna.

Filippini A., 2014, *I visconti di Milano nei secoli XI e XII. Indagini tra le fonti*, Trento.

Ghiron I., 1876, *La credenza di Sant'Ambrogio o la lotta dei nobili e del popolo in Milano (1198-1292)*, «Archivio storico lombardo», 3, pp. 583-609.

Ghiron I., 1877, *La credenza di Sant'Ambrogio o la lotta dei nobili e del popolo in Milano (1198-1292)*, «Archivio storico lombardo», 4, pp. 70-123.

Giordano L., 2014, *Considerazioni sull'architettura civile viscontea: le origini del castello di Vigevano*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *Modernamente antichi, anticamente moderni? Modelli, identità, tradizioni nella Lombardia viscontea e sforzesca*, Roma, pp. 173-191.

Giulini A., 1912, *Ginevra e Donnina figlie di Bernabò Visconti*, «Archivio storico lombardo», 39, pp. 577-582.

Green L., 1990, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the Revival of the Classical Theory of Magnificence*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 53, pp. 98-113.

Grillo P., 2001, *Milano in età Comunale (1183-1276). Istituzioni, società, economia*, Spoleto.

Mainoni P., 1993, *Un bilancio di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in L. Chiappa Mauri, L. De Angelis, P. Mainoni (a cura di), *L'età dei Visconti*, Milano, pp. 3-21.

Moly F., 2008, *Rituale sacro e autorità ducale: la processione per l'incoronazione di Gian Galeazzo Visconti nel messale di Sant'Ambrogio*, in F. Ricciardelli (a cura di), *I luoghi del sacro*, Firenze, pp. 63-89.

Novelli S., 2019, *Tracce di facciate dipinte nella Milano medievale: tra il Palazzo Arcivescovile e la Corte dell'Arengo*, «Arte Lombarda», 186/187, pp. 33-48.

Occhipinti E., 2003, *I Visconti di Milano nel secolo XII*, in A. Spicciani (a cura di), *Formazione e strutture dei ceti dominanti nel medioevo: marchesi, conti e visconti nel Regno italico (secc. IX-XII), III*, Atti del Convegno (Pisa 1999), Roma, pp. 123-136.

Occhipinti E., 2010, *I Visconti di Milano nel secolo XIII*, «Archivio storico lombardo», 136, pp. 11-24.

Pagliara P.N., 2014, *Buon Governo, magnificenza e presenza dell'Antico. I palazzi di Giovanni e Bernabò a Milano*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *"Modernamente antichi". Modelli, identità, nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Atti del Convegno (Lausanne 2013), Roma, pp. 73-118.

Pincelli M.A., 2007, *La Roma triumphans e la nascita dell'antiquaria: Biondo Flavio e Andrea Mantegna*, «Studiolo», 5, pp. 19-28.

Riccobono F., 2019, *Alcune osservazioni intorno a San Giovanni in Conca a Milano fra XIII e XIV secolo*, «Arte Lombarda», 186/187, 2/3, pp. 7-23.

Romano S., 2011, *Il modello visconteo: il caso di Bernabò*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno (Parma 2010), Milano, pp. 642-656.

Romano S., 2013, *Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in S. Romano (cura di), *Arte di Corte in Italia del Nord*, Atti del Convegno (Lausanne 2012), Roma, pp. 251-274.

Romano S., 2014, *La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *"Modernamente antichi". Modelli, identità, nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Atti del Convegno (Lausanne 2013), Roma, pp. 119-166.

Romano S., 2015, *Visconti painting at Pandino Castle. Antique and modern in fourteenth-century Lombardy*, in I. Foletti, Z. Frantová (a cura di), *The antique memory and the Middle Ages*, Roma, pp. 125-147.

Romano S., 2017, *Il palazzo di Giovanni Visconti. Livio a Milano*, in V.S. Costa, F. Gallo (a cura di), *Miscellanea graecolatina*, Milano, pp. 71-101.

Rossetti E., 2013, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano.

Rossetti E., 2014, *In «contrata de Vicecomitibus». Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *"Modernamente antichi". Modelli, identità, nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Roma, pp. 11-43.

Rossi M., 2015, *Milano 1335-1336. I luoghi di Giotto*, in S. Romano, P. Petraroia (a cura di), *Giotto, l'Italia*, Catalogo della mostra (Milano 2015-2016), Milano, pp. 184-193.

Sàita E., 1996, *Una città "turrita"? Milano e le sue torri nel medioevo*, «Nuova Rivista Storica», 80, pp. 293-338.

Vergani G., 2012, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea. Tomo primo*, Milano, pp. 277-291, scheda 297.

Volpi G., 1748, *Historia dei Visconti*, 2 voll., Napoli.

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0a7

Chiara Devoti

La storia dell'architettura medievale nella scuola politecnica torinese: un lascito e una nuova fase

1. Il magistero di Paolo Verzone e la scuola torinese

L'insegnamento della storia dell'architettura medievale al Politecnico di Torino ha il suo pilastro fondante nel magistero di Paolo Verzone (1902-1986), ingegnere prima che architetto, figura poliedrica e dai vastissimi interessi.[1] In particolare sono i tre decenni compresi tra il 1925, anno della laurea in ingegneria civile, e il 1955, quando ormai è ampiamente orientato verso interessi più orbitanti nel campo archeologico,[2] in particolare legati alla Missione Archeologica Italiana di Hierapolis di Frigia – da lui fondata due anni dopo (1957) e della quale manterrà la direzione per venticinque anni, fino al 1981 – che sedimentano da un lato le sue ricerche con la pubblicazione di volumi capitali, dall'altra il suo insegnamento presso l'Ateneo. Impossibile dimenticare, tuttavia, come il suo magistero si leghi all'esperienza diretta nell'ambito del cantiere di restauro dell'architettura: sin dagli inizi dell'attività professionale di ingegnere attivo in particolare nella sua aree di provenienza, le affianca infatti uno studio attentissimo delle architetture con le quali entra in contatto, e che appare evidente già nei primi scritti, a cominciare da quello dedicato al celebre complesso del Sant'Andrea di Vercelli,[3] per il quale avrebbe proposto un intervento di restauro (nel 1937, fondamentale), riccamente documentato anche da fotografie di notevole valore, da lui stesso (valente fotografo per tutta la vita) scattate.[4] Sempre nella sua città natale, dove procederà anche ad altri importanti restauri (a cominciare da quello della Casa Alciati per farne una sezione del Museo Leone),[5] lascerà traccia dei suoi studi, estesi al Novarese e poi al Vercellese, con i fondamentali *L'Architettura romanica nel Novarese*, pubblicato sul «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», a sezioni dal 1932 al 1937,[6] e *L'Architettura romanica nel Vercellese*, edito sotto gli auspici del Comune di Vercelli nel 1934,[7] mentre di lì a poco si profilerà meglio il suo percorso di docente presso il Politecnico di Torino. Nel 1937, infatti, consegue l'abilitazione alla libera docenza in *Storia e Stili dell'Architettura*

fig. I – Paolo Verzone seduto su uno dei leoni del protiro di San Zeno a Verona, s.d. [primi anni quaranta del XX secolo] (PoliTo, DIST-APRi (già DIST-LSBC), Fondo Verzone, Romanico e Bizantino, V359_053).

1 Per la ricostruzione della sua figura *Paolo Verzone* 2005, cui si rimanda per ogni dettaglio, compresa la bibliografia completa, 187-190. Per il lascito scientifico e culturale relativo all'architettura medievale, invece, il riferimento è alla giornata di studi *Paolo Verzone (1902-1986) e l'architettura medievale. L'eredità di un grande studioso*, Vercelli 25 novembre 2016. Per una scheda rapida su Verzone, anche Devoti 2020a.

2 Per la costruzione del patrimonio, anche documentario, legato alla sua attività sia di docente, sia di capomissione della Missione Archeologica di Hierapolis, si rimanda a Bodrato, Devoti 2016, in c.s.; Devoti, Ronchetta 2020.

3 Rosso, Verzone 1925.

4 Verzone 1939; Devoti in Brusotto, Devoti, Naretto 2019.

5 Verzone 1936; Brusotto, Devoti, Naretto 2019.

6 Verzone 1932-1937.

7 Verzone 1934.

ed è incaricato alla Facoltà di Architettura dell'ateneo torinese dei corsi di *Restauro dei Monumenti* e di *Caratteri Stilistici e Costruttivi dei Monumenti*, per essere nel 1942 nominato professore ordinario; nel 1970 prenderà la cattedra di *Storia dell'Architettura A,* assumendo anche il ruolo di direttore dell'Istituto di Storia dell'Architettura, conservato sino al 1974, due anni oltre la quiescenza; con il 1977 la sua attività al Politecnico di Torino cessa definitivamente, ma l'anno seguente è insignito del titolo di Professore Emerito,[8] primo fra i docenti della Facoltà di Architettura torinese, a coronamento di una lunghissima carriera di insegnamento, durante la quale avrebbe formato più generazioni di studiosi e di altrettanti professori dell'ateneo.[9] Il 1942, nel quale consegue l'ordinariato, è però anche l'anno della pubblicazione del volume dedicato all'architettura romanica nel vercellese[10] e soprattutto del fondamentale *L'architettura religiosa dell'alto Medio Evo nell'Italia settentrionale,*[11] che risente fortemente della lezione dell'americano Arthur Kinsley Porter[12] e del catalano Joseph Puyg i Cadafalch,[13] mentre nel 1951, su indicazione dei ministeri degli Affari Esteri e della Pubblica Istruzione, è anche accettato quale professore di *Storia dell'Architettura* alla Teknik Üniversitesi di Istanbul. Si consolida in questo contesto la sua attenzione all'architettura paleocristiana (con gli scavi del *Martyrion* ottagono di San Filippo a Hierapolis,[14] nel contesto della missione archeologica fondata due anni dopo, come sulla cattedrale e le chiese della medesima città),[15] ma anche al contempo sull'architettura bizantina, altro campo di lavoro che culminerà nel 1967 nella pubblicazione del volume *Da Bisanzio a Carlomagno*,[16] e sulla transizione in area esarcale verso il preromanico.[17]

2. L'eredità verzoniana: Daria De Bernardi Ferrero e la continuità del modello

L'eredità della lezione verzoniana è assunta da colei che sarà anche la seconda capomissione della Missione Archeologica in Turchia, Daria De Bernardi Ferrero (1924-2019),[18] la quale, laureatasi in Architettura al Politecnico di Torino nel 1948, è dal gennaio dell'anno successivo incaricata del corso di *Caratteri stilistici e costruttivi dei Monumenti* e dal marzo 1950 assistente ordinario al medesimo corso. È quindi una collaborazione consolidata, che affonda le sue radici nell'ambito dell'Istituto di Storia, quella che connota, sin dagli anni Cinquanta, l'attività dei due studiosi, con frequenti viaggi a Istanbul, dove Verzone si stava occupando di Costantinopoli in età tar-

8 Dalla scheda personale di servizio. Politecnico di Torino, Archivi Amministrazione, *s.v.*

9 Per un bilancio dell'attività didattica di Verzone presso il Politecnico di Torino, Palmucci 2005; per la didattica all'estero Usman Anabolu 2005 e ancora per lo spirito che si respirava nell'Istituto di Storia dell'Architettura al Politecnico, Pozzetto 2005.

10 Verzone 1942a.

11 Verzone 1942b. Per una lettura dell'approccio di Verzone all'alto medioevo, Bonardi 2005.

12 Verzone 1934.

13 Verzone 1931 e per una disamina critica delle influenze Tosco 2005.

14 Per la prima segnalazione compiuta, Verzone 1960a e per i successivi approfondimenti Verzone 1960b; Verzone 1965 e ancora Verzone 1978.

15 Verzone 1954; Verzone 1956; Verzone 1960c.

16 Verzone 1967.

17 Verzone 1961.

18 Devoti 2020b.

do antica e che cinquant'anni dopo avrebbe portato alla pubblicazione, postuma, grazie proprio alla cura della De Bernardi, nel 2011, del volume dedicato ai palazzi tardoantichi[19] (un tema che era riaffiorato a più riprese nel lavori verzoniani).[20] Ai temi antichi e tardo antichi, sviluppati negli anni Sessanta in particolare rispetto ai teatri classici,[21] poi in modo univoco a partire dal 1981, quando subentra a Verzone nella direzione della Missione Archeologica,[22] Daria De Bernardi aveva però affiancato e fatto precedere quelli ancora una volta per l'architettura medievale, completando di fatto il percorso di chi l'aveva preceduta e pubblicando infatti, nel 1959, *L'architettura romanica nella Diocesi di Biella*.[23] In quegli anni ottiene anche la libera docenza (1961) e sarà dal 1976 professore ordinario, un incarico che le farà formare, nella scia dell'insegnamento verzoniano, un nutrito novero di medievisti. I temi che le erano stati cari all'inizio della collaborazione e che erano sfociati nei volumi *La Chiesetta di San Massimo in Collegno e le sue memorie storiche* del 1958[24] e *Le cripte di Jouarre* del 1959,[25] lo stesso anno del repertorio sul romanico biellese, guidano alcune delle successive ricerche, a cominciare da un sistematico arricchimento di quelle che ancora studenti assai più giovani di questi maestri (e mi annovero tra quegli entusiasti allievi) erano soliti sentire indicare come "le buste gialle di Verzone", ossia la collezione di 516 raccoglitori, oggi presso il Laboratorio di Storia e Beni Culturali del DIST,[26] che costituiscono la raccolta della documentazione inerente l'architettura medievale del Piemonte, del nord Italia (in prevalenza) e dell'Europa, sistematizzata all'interno dei corsi e delle attività di ricerca di Verzone e della sua scuola.

3. Una seconda e una terza generazione di studiosi

A incrementare questa raccolta concorrono, oltre alle attività condotte appunto da Daria De Bernardi Ferrero, anche quelle di una seconda generazione di studiosi, formatisi nel corso degli anni, tutti a varie riprese coinvolti anche nelle analisi in terra di Turchia, con la Missione Archeologica,[27] ma molto attivi al contempo nel contesto nazionale: sono Claudia Bonardi con un approccio dichiaratamente rivolto alla sezione medievale, Laura Palmucci e Patrizia Chierici a proseguire invece gli studi con maggiore attenzione alla

19 *Paolo Verzone* 2011.

20 Verzone 1962; Verzone 1976.

21 De Bernardi Ferrero 1966-1971.

22 Per il suo ruolo, accademico, ma soprattutto all'estero, nel 1994 le è conferita l'onorificenza di Commendatore Ordine al Merito della Repubblica Italiana su proposta del Consiglio dei Ministri.

23 De Bernardi Ferrero 1959a.

24 De Bernardi Ferrero 1958.

25 De Bernardi Ferrero 1959b.

26 Si tratta dell'ultima sezione, in termini di acquisizione, del *Fondo Verzone*, depositata nel 2015; per l'acquisizione, ancora Bodrato, Devoti 2016, in c.s. La scorsa estate, a integrazione della 'sezione orientale', Luca Mauro De Bernardi, figlio di Daria, ha ancora donato al Laboratorio una buona raccolta bibliografica inerente la Turchia, una serie di fotografie scattate durante i viaggi di studio e appunti autografi della madre.

27 Giulio Ieni e Laura Palmucci si occuperanno della cattedrale di Hierapolis, Claudia Bonardi delle altre chiese e del Martyrion, Patrizia Chierici dell'urbanistica cittadina. Ieni non pubblicherà mai nulla al riguardo; i dati relativi alla cattedrale sono stati poi pubblicati da Palmucci Quaglino, Ciotta 2002, 179-211.

fase moderna e Giulio Ieni, che oltre all'indagine sul romanico nel territorio alessandrino,[28] è sin dalla sua tesi di laurea (1974) indirizzato verso il mondo orientale, con specifico richiamo al ridefinirsi della tradizione bizantina e alle soluzioni dell'area caucasica,[29] un ambito che gli vedrà affiancarsi in anni più recenti ancora Bonardi, in qualche misura erede degli studi espressamente rivolti all'architettura armena.[30]

La dimensione orientale dell'architettura medievale deve proprio alla presenza di Giulio Ieni, particolarmente versato per le lingue e di madre bulgara, infatti, un notevole impulso: oltre a due ricchissimi album di fotografie di architetture georgiane, bulgare e armene, da lui curati, e confluiti nella raccolta del fondo Verzone, alle buste specifiche ancora una volta da attribuirglisi (lo denota anche la semplice grafia, come avevo modo di mettere in luce in altra sede),[31] sono la trentina abbondante di contributi sia a carattere generale[32] e talvolta curando l'edizione italiana di opere internazionali,[33] sia puntuali,[34] che tracciano un quadro preciso della sua attenzione a questi aspetti specifici (con una competenza anche artistica ben sedimentata),[35] talvolta dirimenti – vedasi la sua teoria sull'origine orientale degli archi intrecciati dell'atrio di Sant'Evasio[36] (ben presente ai suoi allievi) – e che delineano la sua precipua declinazione del magistero prima di Verzone e poi di De Bernardi, anche con una serie articolata di tesi a tema orientale.[37]

Ieni è sin dal 1977 Assistente incaricato di *Storia dell'Architettura B/2* (medievale), corso in capo alla De Bernardi, nell'ambito del quale negli anni successivi sarà molto attivo nell'organizzazione di seminari specificamente dedicati all'architettura paleocristiana, bizantina e romanica, in particolare lagunare e del versante adriatico, muovendosi sovente anche su Milano, dove tiene lezioni sull'arte cristiano-orientale presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, mentre dal 1983 è responsabile dei seminari annuali del corso di *Storia dell'Architettura Medievale* (all'epoca, secondo la nuova denominazione sancita dalla riforma degli studi, indicato come Storia dell'Architettura 2ª annualità, di cui è titolare sempre De Bernardi), incentrati nel corso degli anni sull'architettura romanica del Monferrato e su quella "mediobizantina" in Italia.[38]

[28] In particolare Ieni 1980; Ieni 1984a; Ieni 1985 e, con uno sguardo che da Casale si sposta all'Italia, in Ieni 1992.

[29] Ieni 1974.

[30] *Gli Armeni lungo* 2003.

[31] Ancora in Bodrato, Devoti 2016, in c.s.

[32] *Atti del I Simposio Internazionale* 1977; Ieni *et al*. 1980; Ieni, Uluhogian 1984.

[33] *I tesori della Georgia* 1984; *Tradizioni nella gioielleria* 1988.

[34] Ieni 1979; Ieni 1982.

[35] Ieni 1977a; Ieni 1977b; Ieni 1981a; Ieni 1984a; Ieni 1990; *I tesori della Georgia* 1984; *Atti del Terzo Simposio* 1984.

[36] Ieni 1981b.

[37] Le tesi a tema architettura bizantina e medievale, definite in generale di 'tema orientale', di cui Daria De Bernardi Ferrero è relatore e Giulio Ieni correlatore, sono circa una quarantina negli anni accademici compresi tra il 1978 e il 1988, con ancora qualche tesi nella seconda metà degli anni '90. La lista completa è disponibile in *Giulio Ieni (1943-2003)* 2015. Una sintesi degli esiti di questa ricognizione a tappeto, legata alla fase intensa degli anni 1975-1978, era stata tentata precocemente in *Città e architettura nella penisola Balcanica* 1978 e *Architettura e città* 1979.

[38] Il percorso di carriera è desunto dalla scheda personale dall'Archivio Centrale del Politecnico, rivista e ampliata in *Giulio Ieni (1943-2003)* 2015, pp. 19-23.

Con il 1981 si chiude l'esperienza dell'Istituto di Storia dell'Architettura, diretto e di fatto costruito attorno alla figura di Verzone, mentre con l'anno successivo nasce il nuovo Dipartimento Casa-città, diretto da Vera Comoli, all'interno del quale prosegue l'attività di studio ancora attorno alla figura di Daria De Bernardi Ferrero, che ne sarà per alcuni anni il Decano. Nel nuovo contesto, che la vede titolare di due corsi tra quelli assegnati alla cosiddetta "area 3: storico-critica e del restauro",[39] ossia *Storia dell'Architettura 2* (sempre di fatto medievale)[40], e *Storia dell'Architettura Antica* (nell'ambito della quale ricadeva tutto il tardo-antico, paleocristiano e bizantino, poi invece confluiti nella storia dell'architettura medievale),[41] in modo graduale, tra la fine degli anni Ottanta e la metà dei Novanta Donatella Ronchetta, prima con supplenze e poi con titolarità, assume la didattica di età antica, mentre sia Ieni, sia Bonardi (laureatasi nel 1969 con un tema non di storia dell'architettura, ma strutturale)[42] le si affiancano e poi la sostituiscono nell'insegnamento della storia dell'architettura e dell'urbanistica in età medievale, con apprezzatissimi corsi e con l'attività di relatori di tesi in modo autonomo, e poi – in particolare Bonardi – di tesi di dottorato[43] e anche di specializzazione.[44] I corsi sono debitori nei confronti dell'impostazione della "scuola torinese", con un approccio diretto alla fabbrica, un peso rilevante assegnato al rilievo come alla comprensione dei rapporti tra le parti degli edifici (in particolare presso Ieni, che legge e scompone in modo analitico qualsiasi complesso medievale) e una cura notevole alla lettura dei palinsesti urbani (con esteso ricorso all'analisi di catasti basso e tardo medievali in area piemontese nel corso di *Storia dell'Urbanistica* 2, ossia medievale, in capo a Bonardi).

39 In quegli i corsi di storia risultano così assegnati: Storia dell'Architettura 1 (moderna e contemporanea) – Micaela Viglino, Giovanni Maria Lupo, Laura Palmucci; Storia dell'Architettura 2 (medievale) – Daria De Bernardi; Storia dell'Urbanistica – Vera Comoli, Carlo Olmo; Storia della città e del territorio – Vera Comoli; Storia dell'Architettura antica – Daria De Bernardi.

40 La guida ai corsi dei primi anni Ottanta nel programma generale recitava: «Il corso intende affrontare temi e problemi inerenti la storia dell'architettura dall'alto medio evo al gotico in Europa con particolare riferimento all'Italia. Verranno studiate le fasi di formazione e la configurazione materiale degli insediamenti (città, borghi, tessuti urbani, monasteri) ed indagato l'impianto strutturale-tipologico dell'architettura civile e religiosa nel contesto storico-culturale dei periodi in oggetto. Un approfondimento conoscitivo più specifico verrà condotto nell'area piemontese sia nell'ambito della didattica che attraverso la ricerca in sito». Guida ai corsi a.a. 1983/84. Ringrazio Enrica Bodrato per la segnalazione di come raggiungere le guide storiche: https://digit.biblio.polito.it/1008/1/arcGP.pdf#page=77&pagemode=bookmarks.

41 «Il corso relativo all'architettura antica intende indagare i fenomeni socio-politici ed economici attraverso lo studio di insediamenti ed edifici di carattere pubblico e privato all'interno delle singole fasi storiche dal VII sec. a.C. all'età bizantina». Sempre dalla citata guida.

42 Roggia U., Bonardi C., *Volta sottile per copertura di impianti sportivi: esame critico del progetto e nuove proposte*, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatrice G. Pizzetti, 1969.

43 Nell'ambito del Dottorato in "Storia e Critica del Patrimonio architettonico e ambientale", poi "Storia e Valorizzazione del Patrimonio architettonico, urbanistico e territoriale" e infine "Beni Culturali", Bonardi è relatore o correlatore delle tesi di Longhi 1999; Frati 2001; Lusso 2002; Beltramo 2004; Peirano 2004; Natoli 2004; Maddalena 2005. Destinata – in un ritorno di tema, e da lei sempre seguita come tutor – alla cattedrale di Hierapolis invece la tesi di Garberoglio 2008. Sempre di ambito medievale, ma con una declinazione legata ai giardini monastici, e con tutoraggio di Vera Comoli e Vittorio Defabiani, quella di Devoti 2001.

44 Per queste si veda poco oltre.

È a questi insegnamenti che si forma la nuova generazione di storici dell'architettura medievale, a cominciare da Carlo Tosco, laureatosi nel 1988 sotto la guida di De Bernardi e Ieni[45] e poi addottoratosi nel 1992 ancora con la De Bernardi,[46] sempre con temi strettamente legati alla tradizione artistica e architettonica medievale. Dal 1999/2000 il corso di *Storia dell'Architettura Medievale* gli è ufficialmente assegnato, in parallelo al corso ancora tenuto da Giulio Ieni e, dopo la scomparsa prematura di questi, nel 2003, saranno ancora Claudia Bonardi e Carlo Tosco a rimanere i docenti di riferimento per questo segmento della storia dell'architettura. Con l'a.a. 2000/2001, in concomitanza con una riforma degli studi (e la relativa introduzione dei due livelli, oltre all'introduzione dei moduli e dei crediti),[47] la Facoltà di Architettura si scinde in I e II Facoltà, con i relativi corsi di laurea e anche la rispettiva afferenza dei docenti alle due, nonché la conseguente ripartizione ancora una volta degli insegnamenti. Dopo una prima fase nella quale i corsi di storia dell'architettura medievale sono molteplici e obbligatori, si assiste al passaggio alla loro opzionalità (con l'a.a. 2003/2004 viene inserita nelle "Attività formative di tipo D"[48] con la nota di «Insegnamento aggregato al Corso di Laurea Specialistica in Architettura per il Restauro e la Valorizzazione dei Beni architettonici e ambientali»). La ripartizione interna in filoni o temi, già presente nel cosiddetto "vecchio ordinamento", conservata nel successivo 'nuovo' e poi ancora nel 'nuovissimo', quello che introduce appunto il I e II livello di formazione, e conseguenti percorsi di laurea, prelude per molti aspetti all'organizzazione attuale per corsi di laurea, in capo ai due dipartimenti DAD e DIST.

[45] Tosco 1988.

[46] Tosco 1992.

[47] La riforma in corso è sinteticamente, ma efficacemente, messa in luce dalla Guida dello Studente dell'a.a. 2000/2001, alla relativa sezione: «La riforma universitaria in atto in questi anni prevede una profonda trasformazione dei percorsi di studio offerti ai giovani, con diversi scopi: permettere agli studenti di terminare gli studi in un tempo vicino a quella che è la durata normale prevista (per questo si stanno rivedendo l'organizzazione dei corsi di studio e i contenuti delle singole materie di insegnamento); dare una formazione che faciliti l'inserimento nell'attività lavorativa; a differenza di quanto avveniva in passato, i nuovi corsi di studio sono oggi elaborati coinvolgendo il tessuto sociale circostante (organizzazioni imprenditoriali, enti locali, ecc.); permettere una maggior flessibilità nei progetti di studio, che renda possibile anche valorizzare esperienze e momenti formativi svolti fuori dalle università stesse (ad esempio con *stages* aziendali); favorire la mobilità internazionale degli studenti e contribuire all'integrazione anche culturale dell'Europa: è stato concordato nel 1998, tra i principali Paesi europei, uno schema di organizzazione dei corsi di studio universitari verso il quale i diversi paesi si sono impegnati a convergere le innovazioni più profonde riguardano l'introduzione, per tutti i corsi di studio, di titoli di due livelli; la struttura per moduli e crediti, che focalizza l'attenzione sul lavoro dello studente; la tipologia di studente: si abbandona l'individuazione degli studenti come regolari, ripetenti e fuori corso, mentre si introduce una nuova distinzione tra studente a tempo pieno e studente a tempo parziale; il percorso di studio a carico costante, con scelta del piano di studio effettuata di anno in anno in relazione ai diversi periodi didattici; la possibilità di frequentare solo alcuni insegnamenti o appositi programmi formativi, che non portano al conseguimento di un titolo universitario».

[48] La relativa specifica è la seguente: «Nei nuovi modelli formativi sono previste, da Regolamento Didattico d'Ateneo, attività formative, denominate di tipo D, offerte dai singoli Corsi di laurea e attività formative, denominate di tipo F, costituite da ulteriori conoscenze linguistiche, abilitative, informatiche, relazionali, workshop e tirocini».

4. La storia dell'architettura medievale e le esperienze recenti: continuità e nuovo corso

In parallelo ai temi che restano al centro dell'attenzione del Dottorato di ricerca in "Beni Culturali" (di cui Bonardi si fa perno per la fase medievale), nel contesto della Scuola di Specializzazione in "Beni architettonici e del paesaggio" (fondata nel 1989 da Vera Comoli),[49] dopo sporadiche ricognizioni sull'architettura e – ancora più estesamente sugli insediamenti di fondazione antica – in particolare nel contesto valdostano, è negli anni in cui Carlo Tosco ne assume la direzione (2011-2019) che si affrontano – in parallelo con diversi altri – anche alcuni studi specifici, a livello territoriale come puntuale, dalla evidente matrice medievale: si tratta degli *Ateliers* sul campo, con uno spiccato legame con l'area 'liminare' dell'alta Val Tanaro, a confine tra il Piemonte orientale e la Liguria. In una serie di campagne conoscitive e archeologiche, anche in cooperazione con le realtà culturali locali,[50] vengono intraprese indagini molto estese, ora pubblicate,[51] sul complesso di Santa Giulitta a Bagnasco,[52] sulla chiesa abbandonata e ormai a livello di rudere di Sant'Andrea a Mombasiglio, nella vallata minore del Mongia,[53] e sul sistema dei castelli, che punteggiano la vallata principale, di valico rispetto alla Liguria.[54] Recentissimo, e purtroppo interrotto dalla impossibilità di procedere con le attività in persona, l'ultimo momento di studio diretto, sul borgo abbandonato (contrassegnato da castello e pieve) di Massimino, di fatto in provincia di Savona, ma sempre gravitante sulla Val Tanaro, accompagnato da ricognizioni e rilievi metrici sofisticati, oltre che da una campagna di scavo.[55]

Si è così aperta una nuova fase di studio dell'architettura medievale, che delinea saldamente la continuità della scuola fondata da Paolo Verzone, certo con adattamenti e revisioni derivanti dalle nuove risorse analitiche offerte dall'avanzamento dei sistemi di rilevamento, scansione e messa a sistema dei dati, ma che ancora riconosce nella ricerca accurata, nella sistematizzazione delle informazioni (non più certo le "buste gialle" nei grandi raccoglitori verticali a cassetti) e nella costante curiosità – fino alla contaminazione dei saperi – il migliore metodo, quello consolidato, per affrontare la complessità e ricchezza dei palinsesti architettonici, urbani e territoriali.

[49] Per la fondazione della Scuola e un bilancio del suo mandato, Devoti 2018, 29-34.

[50] In particolare, il centro culturale Mario Giovana di Mombasiglio e il Fondo storico Alberto Fiore di Ormea.

[51] Nel primo volume della collana *Heredium* della medesima scuola. *Un paesaggio medievale* 2019, cui si rimanda anche per i diversi contributi presentati a convegni di archeologia medievale e pubblicati su riviste e bollettini.

[52] Attività dell'*atelier* dal 2013 al 2016, responsabile scientifico Carlo Tosco, coordinatore atelier Chiara Devoti.

[53] Attività dal 2016 al 2019, medesimo responsabile e coordinatore con co-coordinatore Monica Naretto. Dopo l'interruzione legata alle condizioni pandemiche, nel corrente anno 2021 sono stati ripresi gli scavi archeologici con due settimane di attività sul campo. Per un bilancio di queste attività, Demeglio 2021.

[54] Referente per lo studio del sistema dei castelli e proposte di conservazione Emanuele Romeo.

[55] Attività dal 2017 al 2019, in parallelo con la prosecuzione dello scavo archeologico al Sant'Andrea di Mombasiglio, sempre con il medesimo referente scientifico e analogo coordinamento.

Bibliografia

Architettura e città 1979 = *Architettura e città in Grecia*, a cura di G. Ieni, Torino.

Atti del I Simposio Internazionale 1977 = *Atti del I Simposio Internazionale sull'arte georgiana* (Bergamo 1974), a cura di G. Ieni, Milano.

Atti del Terzo Simposio 1984 = *Atti del Terzo Simposio Internazionale di Arte Armena* (Milano-Vicenza-Castelfranco Veneto-Piazzola sul Brenta-Venezia, 1981), a cura di G. Ieni, G. Uluhogian, Venezia.

Beltramo S., 2004, *Architettura e insediamenti nel Marchesato di Saluzzo tra XIV e XVI secolo*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatrice C. Bonardi, Torino.

Bodrato E., Devoti C., 2016, *Il fondo Paolo Verzone presso il Laboratorio di Storia e Beni Culturali del Politecnico di Torino: note archivistiche e prospettive di studio per l'architettura medievale*, in *Paolo Verzone (1902-1986) e l'architettura medievale. L'eredità di un grande studioso*, Atti della Giornata di Studi (Vercelli 2016), in c.s.

Bonardi C., 2005, *Gli studi di Verzone sull'alto medioevo*, in D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino, pp. 71-76.

Brusotto L., Devoti C., Naretto M., 2019, *Il corpus documentario per lo studio dei restauri di Sant'Andrea tra Otto e Novecento*, in *Convegno Internazionale Sant'Andrea di Vercelli e il Gotico europeo all'inizio del Duecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Vercelli 2019), in c.s.

Città e architettura nella penisola Balcanica 1978 = *Città e architettura nella penisola Balcanica. Lineamenti di storia (secoli XIII-XIX)*, a cura di G. Ieni, Torino.

De Bernardi Ferrero D., 1958, *La Chiesetta di San Massimo in Collegno e le sue memorie storiche*, Collegno.

De Bernardi Ferrero D., 1959a, *L'architettura romanica nella Diocesi di Biella*, Torino.

De Bernardi Ferrero D., 1959b, *Le cripte di Jouarre*, Torino.

De Bernardi Ferrero D., 1966-1971, *Teatri classici in Asia Minore*, 3 voll., Roma.

Demeglio P., 2021, *Da monumento/documento a cantiere/archivio: il contributo dell'archeologia per il cantiere di conservazione*, in C. Devoti, M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive / Archives et chantiers pour l'interprétation du patrimoine. Sources, métodes, mise en perspective*, Sesto Fiorentino (FI), pp. 359-366.

Devoti C., 2001, *In claustro: monasteri e giardini nel medioevo occidentale*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatori V. Comoli, V. Defabiani, Torino.

Devoti C., 2018, *La formazione dell'architetto e la costruzione di una sensibilità al contesto culturale e territoriale / Training an architect and creating awareness of the cultural and territorial context*, in *Dalla città storica alla struttura storica della città Studi in onore di Vera Comoli (1935-2006). La storia dell'urbanistica, la storia della città e del territorio*, «A&RT. Atti e Rassegna Tecnica della Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino», LXXII-1, pp. 29-34.

Devoti C., 2020a, *Paolo Verzone (Vercelli 1902-Torino 1986)*, in E. Bodrato, C. Devoti, D. Ronchetta (a cura di), *Hierapolis di Frigia. L'archivio della missione*, Torino, p. 298.

Devoti C., 2020b, *Daria De Bernardi Ferrero (Biella 1924-Torino 2019)*, in E. Bodrato, C. Devoti, D. Ronchetta (a cura di), *Hierapolis di Frigia. L'archivio della missione*, Torino, p. 299.

Devoti C., Ronchetta D., 2020, *Scavi, studi, restauri: la Missione Archeologica di Hierapolis di Frigia negli anni guidati dal Politecnico di Torino*, in E. Bodrato, C. Devoti, D. Ronchetta (a cura di), *Hierapolis di Frigia. L'archivio della missione*, Torino, pp. 11-21.

Frati M., 2001, *I luoghi del potere nella città medievale: il Piemonte orientale fra ripresa urbana e regime visconteo*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatori V. Comoli, C. Bonardi, Torino.

Garberoglio E., 2008, *L'architettura e la sua percezione: un percorso nella Cattedrale di Hierapolis di Frigia*, Tesi di dottorato, relatrice C. Bonardi, Torino.

Gli Armeni lungo 2003 = *Gli Armeni lungo le strade d'Italia*, Atti del Convegno Internazionale (Torino-Genova-Livorno 1997), a cura di C. Bonardi, La Morra.

Giulio Ieni (1943-2003) 2015 = *Giulio Ieni (1943-2003). Il senso dell'architettura e la maestria della parola*, a cura di C. Devoti, A. Perin, C. Solarino, C.E. Spantigati, Alessandria.

Ieni G., 1974, *La scuola bulgara nell'architettura bizantina*, Tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatore D. De Bernardi Ferrero, Torino.

Ieni G., 1977a, *Icone bizantine e georgiane*, «18 Karati – Rivista bimestrale d'arte orafa», VII, 30 (estratto).

Ieni G., 1977b, *L'iconographie de la Vierge dans certains reliefs arméniens du tarde Moyen-Age*, «Bazmavep. Revue d'études arméniens», 3-4, pp. 686-698.

Ieni G., 1979, *Strutture a piani sovrapposti nell'architettura transcaucasica fra X e XIV secolo*, in *Atti del Primo Simposio Internazionale di Architettura Transcaucasica* (Milano-Bergamo-Venezia 1979), Venezia.

Ieni *et al.* 1980 = Ieni G., Alpago Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dologne J., Hybsch E., Kauchtschischwli N., *Art and Architecture in Mediaval Georgia*, Louvain-la-Neuve.

Ieni G., 1980, *Due edifici inediti di età romanica nel basso Monferrato casalese*, «Bollettino d'Arte del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali», 6, pp. 25-30.

Ieni G., 1981a, *L'arte dei Khatchkar*, Catalogo della mostra *Khatchkar: croci di pietra armene*, Venezia.

Ieni G, 1981b, *Alcune soluzioni costruttive fra Armenia e regione balcanica*, «Bazmavep. Revue d'études arméniens», 3-4, pp. 412-423.

Ieni G., 1982, *L'architettura dei portali in Armenia durante il XIII-XIV secolo*, «Bazmavep. Revue d'études arméniens», 3-4, pp. 379-396.

Ieni G., 1984a, *Due fondazioni monastiche di epoca romanica nell'agro di Gamondio*, in G. Ieni (a cura di), *Itinerario artistico nell'Alessandrino*, Alessandria.

Ieni G., 1984b, *Le icone di San Lazzaro degli Armeni*, in *Atti del Terzo Simposio*, Venezia, pp. 289-309.

Ieni G., 1985, *SS. Trinità da Lungi di Castellazzo Bormida: una fondazione mortariense in terra di Gamondio*, Alessandria.

Ieni G., 1990, *I codici miniati*, in B. Levon Zekiyan (a cura di), *Gli Armeni in Italia*, Catalogo della mostra (Venezia-Padova, 1990- 1991), Roma, pp. 86-93.

Ieni G., 1992, *Aspetti dell'Architettura Medievale in Italia nella relazione di viaggio inedita (1775) del canonico casalese Giuseppe De Conti*, in G. Simoncini (a cura di), *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, 2 voll., «L'ambiente storico. Studi di storia urbana e del territorio», II, pp. 203-221.

I tesori della Georgia 1984 = *I tesori della Georgia*, a cura di G. Ieni, Milano.

Longhi A., 1999, *Architettura e territorio nel principato di Savoia-Acaia (1295-1418). Percorsi di conoscenza del patrimonio storico tardomedievale*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatori V. Comoli, C. Bonardi, Torino.

Lusso E., 2002, *Il Monferrato in Età Paleologa. Territori e insediamenti nei secoli XIV e XV*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatore C. Bonardi, Torino.

Maddalena I., 2005, *Lessico dell'architettura residenziale in area subalpina tra XI e XIV secolo*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatore C. Bonardi, Torino.

Natoli C., 2004, *Politiche territoriali dei Savoia nell'espansione subalpina fra XIII e XIV secolo*, Tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatore C. Bonardi, Torino.

Paolo Verzone 2005 = *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, a cura di D. Ronchetta, Torino.

Paolo Verzone 2011= *Paolo Verzone. Palazzi e domus dalla tetrarchia al VII secolo*, a cura di D. De Bernardi Ferrero, P. Verzone, Roma.

Palmucci Quaglino L., Ciotta G., 2002, *La cattedrale di Hierapolis*, in D. De Bernardi Ferrero (a cura di), *Hierapolis scavi e ricerche*, IV. *Saggi in onore di Paolo Verzone*, Roma, pp. 179-211.

Palmucci L., 2005, *L'insegnamento di Paolo Verzone*, in D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino, pp. 94-97.

Peirano D., 2004, *La valle del Meandro tra Tardoantico ed età Paleologa. Dinamiche urbanistiche e territoriali*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatore Claudia Bonardi, Torino.

Pozzetto M., 2005, *La mia esperienza nella Scuola di storia dell'architettura di Paolo Verzone*, in D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino, pp. 103-105.

Rosso G., Verzone P., 1925, *L'architetto di S. Andrea fu un italiano oppure uno straniero?*, in Comitato vercellese per le commemorazioni centenarie del vescovo Attone dell'Abbazia di S. Andrea. Studio generale, *Fari di luce del nostro Medio Evo. Contributo degli studenti universitari vercellesi*, Vercelli.

Tosco C., 1988, *Imago mundi: storia documentaria dell'arte medievale. Da Cluny ai cistercensi*, Tesi di laurea Politecnico di Torino, Facoltà di Architettura, relatori D. De Bernardi Ferrero, G. Ieni, Torino.

Tosco C., 1992, *Architetti costruttori e committenti nell'Italia settentrionale in età romanica*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, relatore D. De Bernardi Ferrero, Torino.

Tosco C., 2005, *Verzone e la storia dell'architettura medievale*, in D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino, pp. 98-102.

Tradizioni nella gioielleria 1988 = *Tradizioni nella gioielleria russa e sovietica dal XII al XX secolo*, a cura di G. Ieni, Catalogo della mostra (Alessandria 1988), Alessandria.

Un paesaggio medievale 2019 = *Un paesaggio medievale tra Piemonte e Liguria. Il sito di Santa Giulitta e l'Alta Val Tanaro*, a cura di P. Demeglio, Sesto Fiorentino (FI).

Usman Anabolu M., 2005, *Le professeur Paolo Verzone dans le memoire de l'assistante turque*, in D. Ronchetta (a cura di), *Paolo Verzone 1902-1986. Tra storia dell'architettura, restauro, archeologia*, Torino, pp. 69-70.

Verzone P., 1931, *La geografia e le origini della primitiva arte romanica, di J. Puig y Cadafalch*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XV, 3-4, pp. 86-91.

Verzone P., 1932-1937, *L'architettura romanica nel Novarese*, «Bollettino Storico per la Provincia di Novara», I. XXVI (1932), 1-2, pp. 203-228; II, 4, pp. 427-458; III, XXVIII (1934), 3, pp. 169-243; IV, XXIX (1935), 4., pp. 301-353; V. XXX (1936), 3, pp. 61-128; VI. 4, pp. 215-250; VII. XXXI (1937), 1, pp. 14-55.

Verzone P., 1934, *A.K. Porter*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», XVIII, 1-2, pp. 138-139.

Verzone P., 1936, *Il restauro della casa Alciati in Vercelli*, Vercelli.

Verzone P., 1939, *L'Abbazia di S. Andrea, sacrario dell'eroismo vercellese*, Vercelli.

Verzone P., 1942a, *L'architettura romanica nel Vercellese*, Vercelli.

Verzone P., 1942b, *L'architettura religiosa dell'Alto Medioevo nell'Italia Settentrionale*, Milano.

Verzone P., 1954, *Le absidi poligonali tra IV e V secolo*, in *Arte dell'Alto Medio Evo,* Atti del III Congresso Internazionale per lo Studio dell'Alto Medio Evo, Olten-Lausanne, pp. 35-40.

Verzone P., 1956, *Le Chiese di Hierapolis in Asia Minore*, «Cahiers Archéologiques», VIII, pp. 37-61.

Verzone P., 1960a, *Il Martyrium ottagono a Hierapolis di Frigia. Relazione preliminare*, «Palladio», X,1-2, pp. 1-20.

Verzone P., 1960b, *Gli scavi della Missione Italiana nell'«ottagono» di Hierapolis*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», VII, I, pp. 127-132.

Verzone P., 1960c, *Le chiese a volta del VI secolo a Costantinopoli, Efeso e Hierapolis*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», VII, fasc. II, pp. 133-140.

Verzone P., 1961, *Le chiese deuterobizantine del ravennate nel quadro dell'architettura carolingia e protoromanica*, «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina», VIII, pp. 335-350.

Verzone P., 1962, *La demolizione dei palazzi imperiali di Roma e di Ravenna nel quadro delle nuove forze politiche del sec. VIII*, in J.A. Schmoll (a cura di), *Kunsthistorische Studien: festschrift Friesrich Gerke*, Holle, Baden-Baden, pp. 77-80.

Verzone P., 1967, *Da Bisanzio a Carlo Magno*, Milano.

Verzone P., 1976, *La distruzione dei palazzi imperiali di Roma e Ravenna e la ricostruzione del palazzo lateranense nel IX secolo nei rapporti con quello di Costantinopoli*, in Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (a cura di), *Roma e l'età carolingia*, Atti delle Giornate di Studio (Roma 1976), Roma, pp. 39-54.

Verzone P., 1978, *Le primitive disposizioni del Martyrium di Hierapolis*, in *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara, pp. 1057-1062.



B.
Architettura sacra: cattedrali ordini religiosi e chiese secolari

Parma. Abbazia di Valserena
o di San Martino dei Bocci, interno
della chiesa (foto di Silvia Beltramo).



fig. I – Venezia. Chiesa
dei Santi Giovanni e Paolo,
corpo absidale, esterno
(foto © Wikimedia Commons).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b1

Silvia Beltramo

L'architettura dei Mendicanti nel Trecento: l'abside poligonale nei cantieri domenicani nel nord Italia

1. Architettura mendicante nel Trecento: prospettive di ricerca

L'architettura dei conventi dei frati Minori e dei Predicatori è uno dei temi che maggiormente contrassegnano la storia del costruito del Trecento. Con le opportune differenziazioni dovute alle specificità territoriali, al ruolo delle committenze signorili e del governo vescovile, e al perdurare di tecniche costruttive acquisite, l'edificato delle chiese mostra soluzioni di indubbio interesse, oggetto in questi ultimi anni, almeno per alcuni complessi monumentali, di studi approfonditi. L'eterogeneo patrimonio che si delinea vede, da un lato, il consolidarsi di alcuni temi ricorrenti, lascito in parte del costruire proprio del Duecento nei numerosi cantieri ancora aperti, ma anche, dall'altro, l'introduzione di nuove soluzioni che in molti casi aprono la strada per una diffusione su di un vasto territorio.

A fronte di un quadro generale di recente indagato dalla storiografia che introduce, attraverso alcune linee interpretative, le dinamiche in atto tra fine Duecento e inizio Trecento,[1] le ricerche in corso si rivolgono ad alcuni aspetti ritenuti identificativi dell'architettura mendicante del XIV secolo. Tra questi, riferiti all'edificio religioso, si rilevano: l'inserimento delle cappelle e degli altari all'interno e all'esterno della chiesa in rapporto alle sepolture signorili, definendo un rinnovato rapporto tra lo spazio dell'aula e i perimetrali[2] e la costruzione del fronte principale che assume, per i pochi cantieri conclusi, caratteri di imponenza e accoglie sistemi decorativi sempre più articolati e complessi.

Un altro tema che si consolida nel corso del secolo riguarda l'introduzione dell'abside poligonale a chiusura del corpo della chiesa, riscontrabile, in particolare, ma non solo, negli edifici dei Predicatori. Il saggio indaga la diffusione di questa soluzione architettonica per comprendere se si tratta di un modello effettivamente adottato e in quali contesti, e i criteri posti alla base della scelta, a partire dal cantiere trecentesco della chiesa madre bolognese con inedite interpretazioni, per proseguire nei territori del nord est e ovest della penisola.

Nella distribuzione territoriale domenicana l'intera Italia settentrionale risulta compresa nell'unica provincia di Lombardia almeno fino al 1303,

[1] *Francesco d'Assisi* 1982; *Lo spazio dell'Umiltà* 1984; Schenkluhn 1985; Schenkluhn 1994; Villetti 2003; Cannon 2013; Bruzelius 2014 e in ultimo Tosco 2023. Del volume di Caroline Bruzelius (2014) il capitolo primo è stato guida preziosa in particolare per l'inquadramento alla fase trecentesca dell'architettura mendicante (pp. 46-51). Sul rapporto tra la città e i Mendicanti il recente *La città medievale è la città dei frati?* 2021.

[2] *Gli spazi del sacro* 2022, con alcuni saggi riferiti a chiese medicanti, tra i quali Bruzelius 2022, pp. 215-232, e Giura 2022, pp. 257-272. Sul tema delle cappelle in affaccio sullo spazio della chiesa si veda anche Bourdua 2011, mentre sul rapporto tra architettura e predicazione Beltramo 2014.

quando viene suddivisa in *Lombardiæ inferioris* con sede a Bologna e *superioris* con centro a Sant'Eustorgio di Milano.[3]

Ambiziosi cantieri edilizi trecenteschi riguardano anche gli spazi conventuali che vengono ricostruiti e ingranditi per far fronte alle esigenze delle comunità in crescita, arricchiti con preziosi cicli pittorici e apparati scultorei di rilevante maestria. Gli studi incontrano spesso notevoli difficoltà nel ricostruire l'impianto complessivo conventuale tardo medievale in quanto gli edifici sono stati oggetto di adattamenti e aggiornamenti nel corso dell'età moderna, di cancellazioni e riusi radicali a seguito della soppressione degli ordini religiosi all'inizio del XIX secolo.[4]

La fine del XIII secolo delinea, nel quadro delle grandi trasformazioni riferite all'architettura dei cantieri monumentali aperti, una direzione precisa nelle scelte impiegate per la costruzione del capo-croce delle chiese dei Predicatori. La soluzione canonica dello schema adottato per il presbiterio con transetto terminale, su cui si aprono la cappella maggiore al centro e due cappelle minori per lato a terminazione rettilinea, messo a punto in Italia centrale dai Predicatori nelle chiese di Santa Maria Novella a Firenze e di San Domenico a Orvieto, poi ripreso nel San Domenico di Perugia di papa Benedetto XI,[5] lascia spazio ad altri modelli che impiegano il profilo poligonale per l'abside e in taluni casi anche per le cappelle aperte sul transetto. Nello specifico, lo studio si è incentrato sulle architetture domenicane del nord Italia, alle estremità orientale e occidentale della provincia di «Lombardia superiore», nel territorio delle odierne regioni del Veneto e del Piemonte, dove si inaugurano lavori ambiziosi per la costruzione di nuovi edifici, riprendendo e aggiornando le preesistenze che acquisiscono un carattere di maggiore monumentalità e in cui si sperimentano sistemi costruttivi che, se pur in continuità con l'esistente, introducono scelte formali e tecniche aggiornate. Come noto, le soluzioni architettoniche travalicano i singoli Ordini mendicanti con una ricorrente permeabilità tra le chiese dei Predicatori e dei Minori e degli altri esponenti delle *religiones novae*. Una cultura architettonica che supera le specificità proprie dei singoli insediamenti per adottare coerenti linee di sviluppo tipologico e costruttivo.

2. Il cantiere trecentesco dell'abside della chiesa di San Domenico di Bologna

Nel caso delle comunità domenicane non può non essere evidente il legame con la chiesa del fondatore dell'Ordine, San Domenico di Bologna, che proprio a partire dagli ultimi anni del XIII secolo vede l'apertura di lavori volti al rispristino e all'aggiornamento del corpo orientale con l'in-

[3] La prima istituzione della provincia domenicana avvenuta nel 1221 includeva i conventi di Bologna, Bergamo, Milano, Verona, Piacenza e Brescia, Tugwell 2000, pp. 5-109; *I domenicani nella Lombardia superiore* 2002; Piagno 2018, pp. 25-31. Si vedano anche gli elenchi redatti da Bernardo Gui, frate domenicano e noto inquisitore (dal 1303 con integrazioni 1303-1308 o 1303-1345) pubblicati da Quetif, Echard 1712, pp. VII-VIII, XIV. Sulle *Constitutiones* domenicane Melville 2020. Inoltre, Tugwell 1999, pp. 5-60; Tugwell 2001, pp. 160-182. In merito alla ricaduta sull'architettura Villetti 1982 e Sundt 1987.

[4] Lo spazio del chiostro, centro della vita comunitaria, restituisce parte della storia dei conventi. Un quadro su alcuni casi è stato proposto da Beltramo in c.s.

[5] I collegamenti tra queste architetture sono stati recentemente ricostruiti da Tosco 2023.

troduzione di una nuova abside presumibilmente poligonale.[6] Attestazione indiretta dei lavori si rintraccia nella straordinaria diffusione delle sepolture all'interno della chiesa e del chiostro bolognese, prossime al corpo del santo fondatore ma che interessano, in particolar modo, il transetto dell'edificio con la costruzione di nuove cappelle monumentali nel corso del Trecento. Tra i finanziatori, il vescovo di Cervia, al secolo frate predicatore Teodorico Borgognoni di Lucca,[7] indica nel suo testamento del 1298 un lascito cospicuo per completare i lavori di ampliamento del presbiterio: «opus er testitudinem per nos inceptam supra presbiterium maioris altaris sancti Nicolaj per manum F. Marchisini de Principibus e F. Branchaleonis de Rodaldis de Bon e F. Stephani sotii nostri, quibus hoc specialiter opus fatiendum e perfitiendum committibus».[8] L'attività svolta dal committente e la data del 1298 ricorreva anche sull'epigrafe del sepolcro del vescovo anticamente posto nella cappella maggiore dalla parte del Vangelo.[9]

Nei primi anni del XIV secolo si susseguono le donazioni al convento bolognese e, tra i benefattori, lo stesso papa Benedetto XI, tra il 1303 e il 1304, dona ottomila lire e alcuni arredi sacri alla chiesa.[10] L'ambizioso cantiere viene ultimato anche grazie all'intervento del Consiglio del popolo al quale si rivolge il priore Benvenuto Borghesini, intorno agli anni dieci del Trecento, per contribuire alla realizzazione delle cappelle laterali. L'aumento del volume del presbiterio con il nuovo sistema di copertura voltato determina anche la necessità di innalzare il campanile, in modo che il suono delle campane venga udito «per universam civitatem more solito».[11] Il 29 agosto del 1313 il Consiglio stabilisce l'erogazione di 1000 lire bolognesi con la condizione che siano edificati anche due altari dedicati a san Bartolomeo e sant'Agostino.[12] Si concludono così le opere per la nuova terminazione della chiesa con abside poligonale, descritta dalla storiografia domenicana,[13] come coperta con volta costolonata e con contrafforti esterni e illuminata da una doppia fila di finestre ogivali. Continuano invece i lavori per il campanile

6 D'Amato 1988; *La Basilica di San Domenico* 1994; sul complesso di San Domenico e le numerose opere d'arte conservate al suo interno, si veda anche in ultimo Borghi 2012.

7 Teodorico Borgognoni (Lucca 1205-Bologna 1298), frate dell'Ordine dei Predicatori e vescovo di Cervia, è stato un noto chirurgo e autore di importanti testi di chirurgia e veterinaria. La sua fama e la sua notorietà sono state talmente diffuse e apprezzate che il vescovo ha accumulato in vita grandi onori e soprattutto un cospicuo patrimonio, di cui dispose nel testamento del 1298 e nelle deposizioni contenute nel rotolo pergamenaceo conservato nel fondo di *San Domenico delle Corporazioni religiose soppresse* presso l'Archivio di Stato di Bologna. A questo proposito si vedano i recenti studi: *Teoria e pratica medica* 2019 e Iannacci, Zuffrano 2022.

8 Melloni 1786-1818, p. 231; D'Amato 1988, p. 243, anche pp. 147-148, 186-187.

9 Alfonsi 1915, pp. 472-483, 569-580.

10 Il padre frate Pier Tommaso Campana dei Predicatori, Vicario generale del S. Uffizio di Milano (Campana 1736, cap. XII, p. 71) riporta che il papa concedeva «ampie Indulgenze a coloro, che visitavano le Chiese de' Frati di S. Domenico, e spezialmente quella di S. Niccolò delle Vigne», e aggiunge «Comparve tanto più la pietà di Benedetto accompagnata dalla liberalità e beneficienza di lui: onde donò lire ottomila alla chiesa mentovata del Patriarca S. Domenico in Bologna, un paramento bianco, un Calice ed un Brevario», Melloni 1788, pp. 135-136.

11 Alce 1972; D'Amato 1988, pp. 243-244.

12 Melloni 1786-1818, pp. 231-232; D'Amato 1988, p. 244.

13 A titolo esemplificativo si riporta la descrizione di padre Venturino Alce o.p. dei lavori promossi da Teodorico Borgognoni: «si era posto mano all'ingrandimento del presbiterio ricostruendolo, in un sereno stile gotico affrancato da reminiscenze romaniche, su pianta poligonale con ricchezza di pilastri, di archi e di finestre, ossia di luce e di movimento», Alce 1982, pp. 13-14.

che ricevono un sussidio nel 1321 da Ugolino di Francesco, il quale dona 200 lire «in elevatione turris campanarum».[14] Dall'analisi dell'elevato della torre emergono netti i segni della sopraelevazione trecentesca con variazione nella tipologia dei laterizi e nei fregi architettonici impiegati.

Composto il nuovo involucro architettonico, le attenzioni dei committenti si rivolgono all'apparato liturgico interno. Per la mensa marmorea dell'altare maggiore interviene Rolando Raineri nel 1314 con un lascito a favore del «laborerio marmoreo quod facere intendum dicti fratres seu conventus ante altare sancti nicolai».[15] Nel 1335 l'altare della basilica viene concluso e decorato con la «nobilissima cona dello aitare»[16] quando, la pala marmorea commissionata da Bertrando del Poggetto per la cappella Magna della rocca pontificia di Porta di Galliera,[17] giunge in San Domenico a seguito dell'acquisizione da parte dei Predicatori. L'opera smembrata all'inizio del XVII secolo, realizzata in marmo di Carrara, è stata attribuita, correggendo l'indicazione di Giorgio Vasari che la voleva di mano di Giovanni Pisano,[18] a Giovanni di Balduccio, artista formatosi a Pisa, in contatto con la scuola dei noti maestri scultori.[19] Sembra, dunque, che l'interpretazione parzialmente inesatta del biografo fiorentino sia probabilmente dovuta all'omonimia dei due artisti e alla medesima provenienza geografica, tanto più che per San Domenico era stato già attivo Nicola Pisano, come si ricorda nelle *Vite* per la realizzazione dell'Arca del Santo.[20] L'origine del retablo, definito "opera pisana", è anche asseverata dall'autore anonimo della *Cronica* trecentesca, che sembra confermare quanto reinterpretato da Vasari due secoli dopo.

14 Archivio di Stato di Bologna (ASBO), 188/7522, n. 22; D'Amato 1988, p. 244. Sul campanile un accenno in Gelichi, Merlo, Nepoti 1987, p. 111.

15 Archivio storico domenicano. Provincia San Domenico in Italia (ASD), Archivio del convento San Domenico di Bologna, *Annali del convento di S. Domenico di Bologna I (1219-1499)*, 4 febbraio 1314.

16 «La nobilissima cona dell'aitare maggiore [ebbero] li frati predicatori de santo Domenico, la quale ene de alabastro, opera pisana, valore de X milia fiorini». Il passo, tratto dalla *Cronica* di un autore anonimo romano di metà Trecento, riferendosi al prezioso altare sottolinea come esso non sia stato realizzato in origine per la chiesa di San Domenico ma che giunse successivamente alla spoliazione della cappella magna del palazzo papale di Galliera, l'antica residenza del pontefice e del suo legato a Bologna, più volte abbattuta e ricostruita fino alla definitiva distruzione nel Cinquecento ad opera dei Bentivoglio. Anonimo romano 1979, p. 24. Un documento datato 8 luglio 1335, testimonia infatti che il polittico, a seguito dell'insurrezione, fu assegnato ai Predicatori e venne *accomodato* sull'altare maggiore della basilica bolognese, per venire smembrato e disperso nel 1605. Hubert 1993, p. 33, n. 12. Un approfondito studio dei frammenti superstiti è stato effettuato in occasione della mostra *Giotto e le arti a Bologna* 2005.

17 Nel 1334 i bolognesi insorsero contro il governo di Bertrando del Poggetto, cardinal legato e nipote del papa Giovanni XXII, saccheggiando e distruggendo la rocca di recente costruzione che avrebbe dovuto ospitare la corte pontificia impegnata in un primo tentativo di rientro da Avignone. Cova 2018; Cagliotti 2005.

18 «Andato poi a Bologna, ordinò la cappella maggiore della chiesa di S. Domenico, nella quale gli fu fatto fare di marmo l'altare da Teodorigo Borgognoni lucchese, vescovo e frate di quell'ordine; nel qual luogo medesimo fece poi l'anno 1298 la tavola di marmo, dove sono la Nostra Donna et altre otto figure assai ragionevoli». Vasari 1568, I, p. 105. Per primo Filippini 1935, pp. 19-23.

19 Cagliotti 2005 ricostruisce i principali eventi che hanno condotto allo smembramento dell'ancona e l'attività scultorea di Giovanni di Balduccio con un'ampia bibliografia di riferimento. Si vedano anche il quadro delineato da Medica 2012, pp. 28-125, con le schede dedicate alle opere di Balduccio a pp. 68-73, e il recente Cova 2021, pp. 61-76.

20 Vasari 1568, I, pp. 79, 97.



fig. 1 – Bologna. Complesso di San Domenico, *Pianta prospettica della città*, particolare, 1575 (Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamenti privati del Papa, Sala Bologna, Pianta prospettica della città; foto © Dipartimento di Discipline Storiche dell'Università di Bologna, Centro Gina Fasoli per la storia delle città).

La *facies* tardo medievale della parte orientale della chiesa viene aggiornata con una nuova articolazione dello spazio interno nei primi decenni del XVII secolo.[21]

Pur non avendo una puntuale descrizione documentaria, l'iconografia cinquecentesca[22] (*fig*. 1) testimonia come l'abside dell'inizio del XIV secolo non doveva differire di molto dalle soluzioni architettoniche dell'impianto poligonale adottato pochi anni dopo per le cappelle Pepoli, realizzate con

[21] D'Amato 1988, pp. 637-639.

[22] La rappresentazione del complesso di San Domenico nella *Pianta prospettica della città* dipinta negli Appartamenti privati del Papa al Vaticano fornisce testimonianza delle cappelle aperte sul transetto e dell'abside principale, visibile per il suo profilo settentrionale, mentre l'altro lato si fonde negli edifici conventuali addossati al corpo della chiesa. Città del Vaticano, Palazzi Vaticani, Appartamenti privati del Papa, Sala Bologna, *Pianta prospettica della città*, 1575. Nel merito dell'opera si vedano i saggi in *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani* 2012 con relativa bibliografia. Anche le indagini archeologiche svolte nel complesso bolognese non hanno fornito dati puntuali circa l'abside maggiore trecentesca *Archeologia medievale a Bologna* 1987, in particolare Rinaldi 1987; Gelichi, Merlo, Nepoti 1987.



fig. 2 – Bologna. Chiesa di San Domenico, absidi delle cappelle Pepoli (foto © Wikimedia Commons).

alterne vicende a partire dall'epoca della signoria di Taddeo, vicario di Bologna, nel 1337 (*fig*. 2).[23] Il rapporto tra i signori e la chiesa è documentato fin dall'inizio del Trecento, quando alcune sepolture sono ricordate in diverse parti del complesso.[24] La prima attestazione di altari di famiglia risale invece al 1330, quando Francesco Pepoli detto Tarlato, fratello di Taddeo, avanza la richiesta di realizzarne due nelle proprie disposizioni testamentarie.[25]

Le complesse fasi costruttive degli ambienti disposti intorno al transetto nord hanno inizio con l'edificazione della cappella monumentale dedicata a san Tommaso d'Acquino, canonizzato nel 1323, mentre quella in onore di san Michele, di dimensioni contenute, trova posto vicino alla prima verso levante. Intorno al 1340, si procede con la demolizione del muro perimetrale che chiudeva il transetto e la crociera, per creare lo spazio necessario all'inserimento del nuovo volume.[26] Altri quattro piccoli sacelli vengono realizzati sempre su questo lato negli anni seguenti e dedicati a santa Maria Maddalena, santa Caterina martire, sant'Agostino e san Pietro Martire (*fig*. 3).

L'elevato delle cappelle all'esterno è scandito da contrafforti a tutta altezza che dividono le specchiature con un doppio livello di monofore fortemen-

[23] Antonioli 2004.

[24] Alce 1972; D'Amato 1988; ASD, Antonio Ortolani da Venezia, *Annali del convento di San Domenico di Bologna. Serie cronologica di tutti gli interessi del convento e della chiesa di San Nicolò di Bologna tratta da tutte le scritture e libri che si conservano nell'archivio del suddetto convento*, II, 1753-ms. III/80502gn, c. 839.

[25] APSD, Varie, III/7120.

[26] Sulle fasi costruttive delle cappelle e sulla posizione originaria della tomba di Taddeo permangono ancora alcune incertezze. In ultimo Cova, Negretti 2016.

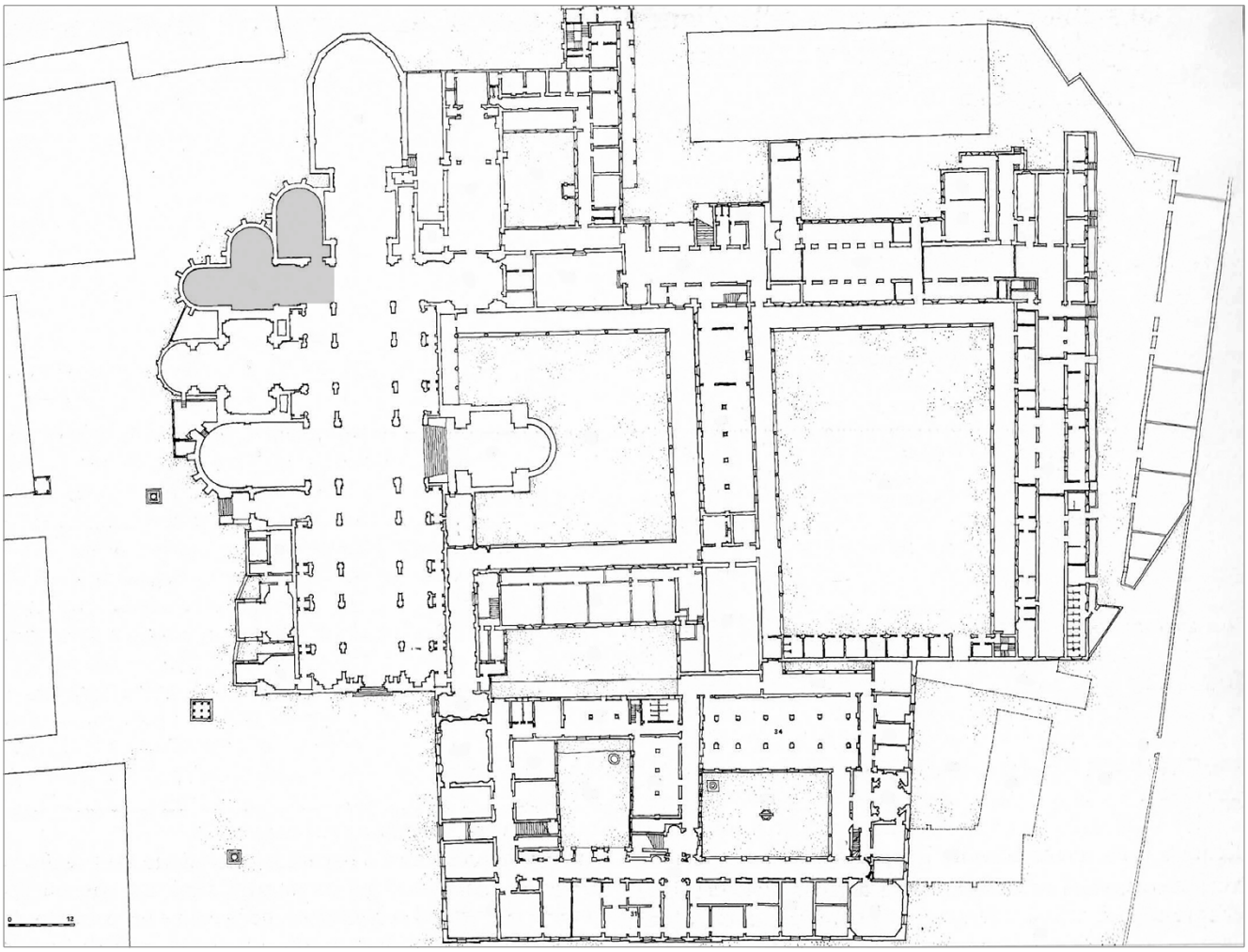


fig. 3 – Bologna. Chiesa di San Domenico, planimetria del convento e della chiesa con indicazione delle cappelle legate alla committenza della famiglia Pepoli (rielaborazione grafica dell'autrice, da *Archeologia medievale a Bologna* 1987, p. 74).

te allungate. L'interno della cappella di San Michele presenta un catino voltato costolonato, composto da sette vele oltre a quella di raccordo, con un angelo raffigurato nel concio centrale (*fig*. 4). Il rinvenimento di parte delle coperture medievali con elementi in chiave figurati, sopra le volte a chiusura degli ambienti posti a corredo del transetto sinistro, costruite nei primi decenni del XVIII secolo dall'architetto Francesco Dotti, permette di portare nuovi strumenti interpretativi sul cantiere trecentesco.[27] Oltre a contribuire a ricostruire l'originaria dedicazione degli spazi, conferma l'investimento costruttivo e decorativo della famiglia e la conclusione dei lavori negli anni Cinquanta del secolo.[28] Diversi pagamenti *pro coopertura ecclesie* attestano le opere terminali che portano alla realizzazione della volta anche per la cappella di Santa Caterina nel 1352.[29]

La decisione dei Pepoli di elevare il transetto sinistro della basilica domenicana a mausoleo familiare denota un programma perseguito con determinazione e in questo, il riferirsi al modello architettonico della nuova abside maggiore da poco edificata, sembra essere il rafforzamento dell'inten-

[27] Il progetto e il cantiere sono stati, di recente, riportati da Borghi 2012, pp. 94-100, che pubblica anche alcuni disegni dell'architetto Dotti che mostrano, in parte conservato, l'impianto medievale della chiesa. Alce 1969; Matteucci 1969.

[28] Cova, Negretti 2016.

[29] ASBO, *Demaniale. San Domenico*. *Campione degli instrumenti dal 1349 al 1357*, 239/7573, cc. 27v, 28r, 38v, 49r, 55r, 62r, 91v, 109v; Giannini 1970, pp. 313-341, in part. p. 324.



fig. 4 – Bologna. Chiesa di San Domenico, volta costolonata a copertura del catino absidale della cappella di San Michele (da Borghi, p. 93).

zione da parte della committenza nobiliare di consolidare il ruolo acquisito nei primi decenni del Trecento nella comunità cittadina.

La rilevanza del cantiere bolognese è stata tale da inaugurare un'ampia serie di interventi volti al ripensamento della parte presbiteriale delle chiese domenicane. La migrazione di soluzioni architettoniche e di modelli costruttivi coinvolge molti degli edifici costruiti dai Mendicanti nel corso della seconda metà del Duecento e per tutto il Trecento. La monumentalità delle opere, che assumono un impatto senza precedenti nel paesaggio urbano, determina anche l'adozione di scelte ricorrenti in una contaminazione costruttiva che dà esito ad un paesaggio eterogeneo e nel quale non sempre è immediato trovare comuni direttrici di sviluppo.

Il tema della conclusione del corpo basilicale ne è esempio significativo. L'abside poligonale è adottata, ad esempio, anche nel cantiere duecentesco della casa madre francescana; la sovrapposizione delle due chiese vede una differenza nel profilo absidale adottato, curvilineo nell'edificio inferiore e a poligono semi-decagonale per quello superiore. I cantieri che si sviluppano nel corso del Duecento a seguire la morte del fondatore portano negli anni Sessanta-Settanta alla fase conclusiva dei lavori, con la realizzazione della facciata a capanna e con il frontone centrale.[30] Anche se ormai la storiografia è concorde nell'affermare che la basilica di Assisi rimane un monumento isolato, che ha conosciuto ben poche imitazioni in quanto esito di influssi e modelli differenziati, l'impiego dell'abside poligonale riscontra un certo successo anche in alcuni cantieri minoriti. Ad esempio, nella fabbrica di San Fortunato di Todi, in particolare nella luminosa abside poligonale a cinque lati, forata da alte bifore, e nei ballatoi ricavati in quota sopra le cappelle che attraversano i pilastri polistili delle navate addossati alle pareti, si riscontrano assonanze con elementi architettonici che richiamano il modello della casa madre francescana.[31]

[30] Sulla costruzione e sulle fasi architettoniche della basilica la storiografia è assai ricca. Tra i molti: Cadei 1988, pp. 79-103, e Cadei 1989, pp. 117-136; Cadei 1991, pp. 53-72; Schenkluhn 1994; Romano 2001; Bozzoni, Carbonara 2002, pp. 117-134; Rocchi Coopmans de Yoldi 2002, pp. 17-112; Bozzoni, Carbonara 2005, pp. 117-172; Bonelli 2018, pp. 3-7.

[31] *Il tempio di San Fortunato* 1982; Toppetti 1988, pp. 67-95; Gillerman 1989, pp. 158-171; Castrichini 2009.

3. L'abside poligonale nel nord est della «Lombardia superiore»

La geometria poligonale delle absidi delle chiese dei Predicatori nel corso del XIV secolo assume particolare rilevanza nel contesto territoriale veneto dove, nel corso del Trecento, si aprono cantieri monumentali che mostrano, pur con alcune soluzioni specifiche, alcune linee costruttive ricorrenti. Anche in questo caso si assiste ad una migrazione di scelte compositive tra Minori e Predicatori a conferma che la circolazione di maestranze e di una progettualità comune in un medesimo ambito anche tra le diverse componenti mendicanti, come ampiamente documentato dalla storiografia richiamata in apertura del saggio. La straordinaria fase di espansione su questo territorio si deve ad una precisa politica di consenso che si viene a creare tra poteri comunali, signorili e religiosi, che in molti casi concorrono al finanziamento dei cantieri architettonici e decorativi. Non è un caso, dunque, che le grandi opere edili di rinnovo o di costruzione degli imponenti edifici religiosi trecenteschi realizzati nell'area veneta contribuiscano all'ampia diffusione dell'abside a geometria poligonale con soluzioni di finezza esecutiva in un continuo consolidarsi di aggiornate tecniche edilizie e con un proficuo radicarsi delle maestranze nei diversi cantieri mendicanti della provincia.

I Predicatori mostrano un maggiore dinamismo nei lavori di ricostruzione dei conventi dell'Ordine, inaugurando opere ambiziose a carattere monumentale. La presenza sul territorio di Nicolò Boccasino, ministro generale dei frati di San Domenico, poi cardinale di Treviso, sua città natale, divenuto a seguire papa Benedetto XI, non sembra essere irrilevante nella decisione di intraprendere queste nuove opere. Lo stesso pontefice investe in uno dei maggiori conventi domenicani nel centro Italia, quello di Perugia,[32] dove viene sepolto alla sua morte, contribuendo inoltre, come visto, al cantiere bolognese di inizio Trecento per la conclusione della nuova abside in costruzione. È interessante notare come l'edificio umbro viene progettato con una monumentale conclusione rettilinea della parte absidale che non segue la geometria poligonale.[33]

Le chiese di Sant'Anastasia di Verona, San Nicolò di Treviso, Santa Maria Gloriosa dei Frari e San Giovanni e Paolo a Venezia, ma anche i complessi religiosi dei Servi di Maria a Venezia e degli Eremitani a Padova,[34] costituiscono un insieme di edifici di grande rilevanza, dove si sperimentano soluzioni architettoniche in continuità, pur sviluppando specifiche varianti che caratterizzano singolarmente le opere. L'architettura adottata in questo gruppo di chiese condivide uno schema architettonico basato su un corpo longitudinale ripartito in tre navate da una serie di sostegni cilindrici che termina con un transetto commisso molto elevato sul quale si affaccia l'abside maggiore con cappelle poligonali aperte sui bracci. Alcuni di questi elementi erano stati già sperimentati sul territorio in cantieri mendicanti

[32] Il progetto di ricostruzione del convento di Perugia si deve leggere in parallelo alla decisione di papa Benedetto XI, eletto a Roma il 22 ottobre 1303 dopo la catastrofe di Anagni e la morte di Bonifacio VIII, di lasciare la capitale e di stabilire nella città umbra la residenza della curia. *La basilica di San Domenico* 2006.

[33] Tosco 2023.

[34] In generale Schenkluhn 2003, pp. 184-189, e Dellwing 2010, pp. 50-187, in particolare per l'architettura religiosa del Trecento pp. 89-96. Sul complesso dei Servi di Maria a Venezia il recente *La chiesa di Santa Maria dei Servi* 2023, che fa il punto anche sull'architettura dell'edificio con alcune ipotesi sul corpo absidale non più conservato.



fig. 5 – Verona. Chiesa di Sant'Anastasia, interno dell'abside (foto © Wikimedia Commons).

della seconda metà del Duecento, come l'adozione dei pilastri cilindrici nella chiesa di Santa Corona a Vicenza, e delle cappelle poligonali, al posto della diffusa terminazione rettilinea, inserite dai Minori nelle tre absidi della chiesa di San Lorenzo sempre nella medesima città.[35] Inoltre, una nuova soluzione delle aperture, di maggiore ampiezza, caratterizza il corpo est dell'edificio, costituendo una delle prime sperimentazioni di un rinnovato rapporto tra la luce e l'architettura, che vedrà esiti di grande interesse nelle architetture venete del Trecento.

[35] Per la chiesa di Santa Corona e la prima architettura mendicante nel Veneto si rimanda a Dellwing 2010, p. 64 e il recente Guida Conte 2020, pp. 156-164, per San Lorenzo Trevisan 2011, dove sulle fasi costruttive cfr. pp. 34-49. Un quadro generale è proposto da Tosco 2021, pp. 213-216. Inoltre Lorenzoni, Valenzano 2007, pp. 313-317.



fig. 6 – Treviso. Chiesa di San Nicolò, abside poligonale, esterno (foto © Wikimedia Commons).

Nell'edificio domenicano di Sant'Anastasia a Verona lo schema di base è variato dall'innesto di absidi poligonali nelle cinque capelle. I Predicatori, insediatisi in città intorno al 1260, intrapresero un'opera di ricostruzione nell'ultimo ventennio del Duecento. I lavori proseguirono nei primi anni del nuovo secolo con un rilevante lascito testamentario *ad faciendum ecclesiam*, voluto da Alberto I della Scala, signore di Verona, nel 1301, che concede la stessa cifra anche ai Minori e agli Agostiniani.[36] Una ulteriore impegnativa fase di cantiere nei primi decenni del XV secolo conduce all'introduzione del sistema voltato a crociera nella "chiesa dei laici", rafforzato da catene lignee, riplasmando anche la facciata e concludendo l'elevato della cappella maggiore (*fig.* 5).[37]

[36] In Sant'Anastasia il profilo poligonale delle absidi è appena accennato e la cappella maggiore venne rialzata nel Quattrocento. Napione 2011, pp. 15-31.

[37] Il tramezzo interno di suddivisione delle due parti della chiesa viene demolito nel 1590. Valenzano 2007c; Franco 2011, pp. 33-49.

Si attesta dunque nel territorio veneto un modello nuovo del blocco orientale, destinato ad una notevole diffusione, che ritroviamo nello stesso periodo anche in San Nicolò di Treviso e, più tardi, nelle chiese mendicanti di Venezia. Il tracciato poligonale delle absidi favorisce l'ingresso della luce, incrementando la superfice disponibile per l'apertura delle monofore, alte e strette, meglio esposte all'incidenza dei raggi solari.

Il progressivo svuotamento delle pareti absidali vede nella soluzione proposta nella chiesa di San Nicolò[38] un esempio di particolare interesse (*fig*. 6). Anche questo edificio apparteneva ai Predicatori, e nei primi anni del Trecento (1303) viene inaugurato un grande cantiere di ricostruzione dell'architettura precedente, costituita da un semplice impianto ad aula unica con tre cappelle terminali. Svolse un ruolo importante nell'impresa il cardinale Nicolò Boccasino, che finanzia il cantiere per i primi decenni del XIV secolo, insieme all'amministrazione comunale. La parte riservata ai frati fino al tramezzo è portata a termine entro il primo quarto del secolo, mentre la costruzione del corpo longitudinale prosegue nel corso dei decenni successivi. La chiesa è ripartita da alti piloni cilindrici, in origine con una ridotta differenza di quota tra le navate, prevedendo fin da principio una copertura voltata della nave principale; i radicali restauri della metà del XIX secolo hanno invece alterato lo spazio originario interno.[39] Senza dubbio, la parte più innovativa si riscontra nell'architettura del capo-croce, che in pianta riprende la soluzione veronese, mentre in elevato mostra tutto il carattere di originalità nella marcata verticalizzazione delle tre absidi poligonali e delle ampie aperture che occupano interamente i setti murari del profilo absidale.

L'effetto ottenuto di un coro inondato dalla luce costituisce una soluzione destinata ben presto a trovare ampia diffusione in Veneto. Gli stessi Minori a Treviso, tra la fine del XIII e i primi anni del secolo seguente, decidono di aggiornare il loro edificio, la chiesa di San Francesco,[40] introducendo un'analoga geometria absidale, mentre ai Santi Fermo e Rustico di Verona, negli anni 1314-1320, la fabbrica viene prolungata verso l'ingresso e l'abside poligonale maggiore arricchita di un nuovo apparato decorativo, con cuspidi svettanti sui fianchi e all'esterno.[41] Sempre nel 1306, a Padova, si inaugura il cantiere di rinnovamento della chiesa dei Santi Filippo e Giacomo portato avanti dal frate Giovanni degli Eremitani, *inzegnero*, che sembra interessare maggiormente il fronte principale della chiesa e il rifacimento delle coperture.[42]

Lo studio sui corpi orientali delle architetture mendicanti in area veneta si conclude con l'analisi dei due grandi cantieri veneziani di Santa Maria Gloriosa dei Frari dei Minori e dei Santi Giovanni e Paolo, detto San Zanipolo dei Predicatori (*fig*. I).[43] Nel quarto decennio del Trecento si

[38] Abiti 2004; Trevisan 2010, pp. 236-238.

[39] Brisotto 2004.

[40] Trevisan 2010, p. 235; Dellwing 2010, pp. 61-63.

[41] Trevisan 2004, pp. 169-183; Bourdua 2004, pp. 32-70; De Marchi 2007, pp. 129-142.

[42] Carpeggiani 1975, pp. 217-221; Pistilli 2000, pp. 41-62; Pùlisci 2014a, pp. 69-84; Pùlisci 2014b, pp. 75-95. per la fase trecentesca: Valenzano 2007a, pp. 277-307.

[43] *L'architettura gotica veneziana* 2000 in particolare: Lorenzoni 2000, pp. 105-108, Merotto Ghedini 2000, pp. 115-122, e Valenzano 2000, pp. 123-130; Valenzano 2007b, pp. 527-540; Valenzano 2007c, pp. 99-114; *Il campanile di Santa Maria Gloriosa* 2008; Dellwing 2010, pp. 86-105; *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* 2012; *Santa Maria Gloriosa dei Frari* 2015.



fig. 7 – Venezia. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, abside poligonale, esterno (foto © Wikimedia Commons).

aprono gli ambiziosi cantieri di rinnovamento in grande scala dei precedenti edifici duecenteschi, che segnano una svolta decisiva nell'architettura della città lagunare. Nelle due chiese, le opere iniziano dal transetto e dal settore riservato ai religiosi, mentre le navate vengono costruite molto più tardi a partire dalla fine del XIV secolo. Pur nella complessa stratificazione delle fabbriche, oggetto di continui interventi fino ai restauri dell'età contemporanea, i due edifici assumono caratteri architettonici simili con uno schema a tre navate, spartite da piloni cilindrici, con grande transetto commisso, abside maggiore e cappelle laterali aperte sui bracci. Differiscono modalità costruttive e singoli elementi architettonici e scultorei che conferiscono specificità ad ognuno dei casi.

I Minori aprono il cantiere di Santa Maria Gloriosa nel 1330, grazie alla donazione del terreno concessa dal doge Francesco Dandolo, rafforzata negli anni successivi dai contributi del comune. Negli anni 1336-1337 sono documentate le prime sepolture nel braccio nord del transetto, connesso agli edifici conventuali, segno che questa parte è stata il punto d'inizio dei lavori. Il cantiere prosegue con numerose interruzioni e qualche incidente fino alla fine del secolo quando il settore riservato ai frati si può



fig. 8 – Venezia. Chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, abside poligonale, interno (foto © Wikimedia Commons).

dire concluso.[44] Il corpo longitudinale vede il suo compimento solo nel Quattrocento, quando viene ricostruita anche l'abside maggiore (1420).[45]

Le cappelle aperte in corrispondenza del blocco trasversale, tre per ogni braccio del transetto, assumono un inedito profilo a spigolo vivo e all'interno caratterizzano l'ambiente con una grande luminosità, uno spazio dilatato e invaso dalla luce. Le pareti di mattoni sono svuotate da quattro ordini sovrapposti di alte bifore a sviluppo verticale che occupano l'intera altezza.

Il cantiere dei Predicatori dei Santi Giovanni e Paolo, detto anche San Zanipolo, procede in parallelo a quello dei Frari e la costruzione inizia nel 1321.[46] I lavori proseguono fino alla metà del secolo realizzando la struttura del capo-croce, con la conclusione del transetto solo nel 1368, come sembra testimoniare la data presente sull'intradosso dell'arco che divide la navatella

[44] Dalle analisi dendrocronologiche le travi di copertura del transetto sono state datate tra il 1364 e il 1376. Menichelli, Piana, Pignatelli 2000, pp. 90-92.

[45] La struttura dell'abside trecentesca è stata rinvenuta durante gli scavi del 1920, Valenzano 2007b, pp. 537-538. Le fasi costruttive dell'elevato sarebbero da indagare puntualmente con un'analisi stratigrafica.

[46] Merotto Ghedini 2000, pp. 115-122; Valenzano 2007b, pp. 527-540; *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo* 2012, in particolare Bisson 2012a, pp. 21-47; Bisson 2012b, pp. 470-418; Masè 2020; Guidarelli 2021, pp. 187-205.

settentrionale dal transetto. Lo spazio interno della chiesa prevedeva la suddivisione, ora scomparsa, tra la "chiesa dei frati" da quella "dei laici" attraverso la presenza di un pontile.[47] Il completamento della fabbrica si fa risalire tra la fine del XIV secolo e il 1430 quando la chiesa risulta consacrata. Anche in San Zanipolo il transetto s'impone come lo spazio più monumentale della fabbrica, ma lo schema planimetrico rimane quello tradizionale e le cappelle assumono l'usuale tracciato a poligono, non a cuspide come nella chiesa dei Minori. Il capo-croce però viene variato con gli interventi quattrocenteschi e l'abside maggiore ricostruita nel livello superiore, a seguito dei danni causati dal crollo del campanile nel 1440 (*figg*. 7-8).[48] Le cappelle trecentesche sono caratterizzate da una straordinaria luminosità determinata dalle monofore sovrapposte che si aprono su ogni lato delle absidi.

4. L'abside poligonale nel nord ovest della «Lombardia superiore»

All'estremità opposta, ad occidente, della vasta provincia della «Lombardia superiore» si trova l'altro territorio dove si registra la diffusione nell'uso dell'abside poligonale nelle chiese conventuali. Alcuni elementi comuni caratterizzano gli insediamenti dei Predicatori nel territorio piemontese, a partire dalla cronologia tarda dello stabilirsi delle comunità nei principali centri urbani della regione. Alcune architetture ancora conservate aiutano la comprensione dell'organizzazione dello spazio e delle scelte costruttive attuate, mentre in altri casi trasformazioni successive o la totale demolizione degli edifici e l'assenza di puntuali fonti documentarie, non permettono di rintracciare eventuali continuità nelle soluzioni tipologiche adottate. Ad esempio, nella chiesa di San Giovanni di Saluzzo il corpo longitudinale dell'edificio viene prolungato di due campate con la costruzione di una nuova abside divenuta cappella marchionale nel corso del XV secolo.[49]

Nella circoscrizione del nord Italia della provincia domenicana di Lombardia erano contemplati, all'inizio del Trecento, ventidue insediamenti, dei quali Asti, Vercelli, Tortona, Alessandria e Torino nell'attuale territorio piemontese; nel 1308 se ne sommano altri otto, tra i quali Rivoli, Cherasco, successivamente Saluzzo (1323-1330) e Revello entro il 1345.[50] Dalle *Relazioni sullo stato dei conventi pervenute alla Santa Sede* nel 1650,[51] emerge come nel corso del Trecento e a seguire siano nate numerose altre comunità di Predicatori: Mondovì (1397), Trino (1403), Biella (1431), Pinerolo (1438), Valenza (1468), Garessio (1480), Rivalta (1490) e Casale (1498).[52]

[47] La posizione originaria del tramezzo è ancora individuabile grazie alla presenza di una coppia di pilastri polistili, a sezione triloba, che si differenzia dai piloni cilindrici delle prime campate. Merotto Ghedini 2002, pp. 257-262; Franco 2013, pp. 163-170. Nella chiesa veneziana dei Frari invece si conservano ancora il pontile e il coro.

[48] Merotto Ghedini 2000, p. 122. Una puntuale analisi stratigrafica dell'elevato aiuterebbe la comprensione delle fasi costruttive e distruttive accorse alla fabbrica.

[49] Nel caso di Saluzzo la committenza marchionale determina le scelte della trasformazione dell'edificio con l'intento di renderlo mausoleo dinastico. Beltramo 2013; Beltramo 2015a; Beltramo 2018.

[50] Merlo 1995a, pp. 415-441; Merlo 1995b, pp. 69-98; Merlo 1997; Merlo 1998, pp. 53-78.

[51] *Sacrae Congregationis Statu regulari Relationes,* Archivio Apostolico Vaticano, ms., vol. 26.

[52] Nel corso del Cinquecento vengono fondati: Racconigi 1506, Occimano 1507, Bra 1532, Ovada 1550, Bosco 1566, Bagnasco 1568, Tortona San Marziano 1568, fino ad arrivare nel

Ad Alba, una donazione del 22 novembre 1292 da parte di Pietro de Brayda, facoltoso cittadino, segna l'avvio dell'insediamento dei Predicatori;[53] un cantiere lungo quello della chiesa di San Domenico con pochi riferimenti pervenuti dalle fonti scritte, anche se recenti studi hanno ricostruito la successione delle fasi edilizie principali.[54] Alcune epigrafi di sepolture e donazioni negli anni trenta e quaranta del XIV secolo documentano le opere in corso, inoltre, l'analisi archeologica svolta e lo studio delle pitture murarie hanno permesso di delineare il quadro costruttivo. Nella metà del XV secolo i lavori erano ancora in svolgimento come testimonia la concessione dell'indulgenza da parte del papa Eugenio IV per una raccolta di fondi relativi alla fabbrica in completamento.[55] Il blocco absidale è il primo ad essere concluso e verso il 1320 inizia la campagna decorativa nella cappella laterale est.[56] Il presbiterio è concluso da una sola abside pentagonale, mentre le navate laterali hanno una terminazione piatta. Il catino absidale è strutturato da un fascio di costoloni radiali (*fig*. 9). Il corpo longitudinale, tripartito da piloni circolari, presenta una soluzione a sala con imposta dell'arco alla stessa altezza nelle navate laterali e in quella centrale. Come in molti casi le coperture del vano centrale erano differenziate dall'uso di volte nel presbiterio e nelle prime campate adiacenti e di una struttura lignea nel corpo verso la facciata.[57] Il ritrovamento durante gli scavi archeologici di un setto trasversale potrebbe essere compatibile con un pontile di separazione.[58]

La fondazione della comunità dei frati predicatori a Torino risale a poco prima del 1266, anno in cui il frate Giovanni da Torino ottiene il permesso di donare i suoi libri al convento.[59] Alcune saltuarie indicazioni emergono da legati testamentari negli anni settanta e ottanta del Duecento: nel 1275 Agnesina, moglie di Merlo da Folgore di Piossasco, nomina suo esecutore un domenicano, il frate Francesco da Moncalieri e dona un lascito «pro [e] dificiis quam pro missis» al quale, pochi anni dopo, faranno seguito quelli del marito e del medico Pietro Zavatero.[60] I lavori di ampliamento documentati nella metà del XIV secolo sono permessi dalla progressiva acquisizione di proprietà limitrofe, come quella dei fratelli de Pado e Giovannino Ainardi comprata «pro eorum ecclesia costruenda», e successivamente abbattuta per allargare l'edificio religioso.[61] L'abitazione confinava a sud con la navata della chiesa, verso levante con la stretta via di San Michele, e nelle rimanenti parti

1650 quando la provincia di Lombardia contava 99 conventi. Villa, D'Andezeno 2002, p. 226; Bonardi 2009, pp. 121-138.

53 Il documento della fondazione non si conserva in originale, ma si trova nella raccolta di Vernazza [s.d.], Biblioteca civica di Alba, ms., (99.2 VER), p. 27.

54 Tosco 1999, pp. 89-107.

55 *Bullarium Ordinis* 1730, pp. 125-26.

56 Quasimodo, Semenzato 1999, pp. 223-229.

57 Lo studio puntuale delle volte è stato eseguito grazie all'analisi termografica; Tosco, Morra, Oddi, Volinia 2003, pp. 5-24.

58 Micheletto 1999, pp. 161-166.

59 Rondolino, Brayda 1909; Ferrua 1992, pp. 111-165; Bonardi 1993, pp. 55-142; Quasimodo, Semenzato 1997, pp. 337-352.

60 Ferrua 1992, p. 128; La presenza del convento agli inizi del XIV secolo è attestata da alcuni documenti: nel 1301 una lite viene sanata in «domo fratrum predicatorum ibi ubi capitula celebrantur», mentre nel 1314 è ricordato il «claustrum ecclesie dictorum fratrum». Rossano 1912, p. 263, 1 febbraio 1301; *Le carte dell'Archivio del Duomo* 1931, p. 212, doc. 100, 23 dicembre 1314.

61 Archivio Storico Città di Torino, *Ordinati*, vol. 12, anno 1351, f. 14r, 6 marzo 1351.



fig. 9 – Alba. Chiesa di San Domenico, esterno dell'abside (foto dell'autrice).

con l'orto e il giardino del convento a ridosso dell'abside.[62] L'architettura della chiesa prende forma su una preesistenza, probabilmente risalente al primo impianto tardo duecentesco, inglobata nelle strutture successive. Entro gli anni trenta del XIV secolo si definiscono le parti presbiteriale e absidale con le prime quattro campate, mentre l'ampliamento longitudinale sembra risalire ad un momento costruttivo successivo.[63] Il blocco presbiteriale ripropone lo schema già descritto per Alba, con l'abside con un profilo pentagonale coperta da un catino costolonato e illuminata da monofore allungate (*fig.* 10). La puntuale lettura degli elementi architettonici stratificati, portali e fregi di archetti pensili, riconduce a tecniche costruttive e di finitura comuni ai cantieri domenicani sul territorio a testimonianza della circolazione delle maestranze e dell'impiego di modelli ricorrenti.

[62] Ferrua 1992, pp. 141-142; Rondolino, Brayda 1909.

[63] Nonostante l'importanza del complesso, mancano studi approfonditi sulle trasformazioni architettoniche. Se ne sta avviando uno nell'ambito del progetto *La città medievale. La città dei frati* | *Medieval city. City of friars*, http://www.friarscity.eu/. Beltramo, Guidarelli 2020; *La città medievale, la città dei frati* 2020.



fig. 10 – Torino. Chiesa di San Domenico, interno dell'abside (foto dell'autrice).

Il cantiere del convento dei predicatori di Rivoli ha avuto una lunga genesi che a partire dalla fine del XIII secolo giunge sino alla consacrazione avvenuta nel 1377, anche se le fonti documentarie e l'analisi dell'edificio dimostrano come sia stato ultimato anni prima.[64] A partire dal 1287 quando viene avanzata l'istanza per la venuta dei Predicatori dalla casa di Torino, con la partecipazione di tutti i poteri politici coinvolti, si susseguono finanziamenti e donazioni per far avanzare i lavori, attuati in concomitanza con l'erezione della collegiata di Santa Maria della Stella, fondata nel 1307.[65] I due poli religiosi si contrappongono nella posizione rispetto al centro abitato: i Predicatori s'insediano nel settore sud-orientale, a ridosso del perimetro meridionale del borgo vecchio, mentre la casa canonicale nei pressi della porta nord in direzione di Susa e dell'alta valle.[66] L'opera mendicante ottiene il sostegno della casata sabauda,[67] mentre la comunità

64 Bianchi 1916, p. 54.
65 Casiraghi 1983, pp. 31-111; *Santa Maria della Stella* 2013.
66 Bianchi 1916, p. 122; Ferrua 1995, p. 16; Natoli 2009, pp. 63-78; Tosco 2013, pp. 11-24.
67 Archivio Storico Ordine Predicatori della Provincia di San Pietro Martire (ASOP), cass. III, b 17/18, 1326; b.17/18, 1349.

il 9 maggio 1287 dispone la donazione del materiale edilizio necessario alla costruzione degli edifici conventuali, oltre al pagamento annuo di 12 lire astensi fino all'ultimazione della fabbrica, e un sussidio perpetuo per la vestizione dei monaci.[68] La chiesa, radicalmente trasformata in età moderna con interventi che portarono anche al ribaltamento della posizione dell'abside nel corso del XVII secolo, presentava un impianto comune ad altre fabbriche domenicane presenti sul territorio. A seguito dell'analisi di alcune rimanenze architettoniche dello stato medievale e di alcune iconografie storiche, è stato possibile ricondurre la fabbrica all'assetto trecentesco con tre navate concluse dalla cappella maggiore e il campanile, ancora conservato, impostato al termine della navatella sud. La partizione interna rimane sconosciuta nella forma originaria dei pilastri che potevano prevedere la sezione circolare come ad Alba, o polilobata come a Torino e a Chieri.

L'abside poligonale contornata da contrafforti scalari emerge nel profilo dell'abitato da una veduta dei primi anni del XVII secolo precedente ai lavori di demolizione.[69] Il modello utilizzato è il medesimo di San Domenico di Torino dal quale sono giunti i frati per la fondazione. Altri elementi di confronto con la chiesa torinese sono stati rinvenuti nel tipo di archetti pensili intrecciati con cornici a rombi che decoravano il prospetto della facciata di Rivoli e che si conservano ancora sull'abside torinese. Il campanile, che costituisce elemento rappresentativo delle opere trecentesche, mantiene tutta la partizione verticale con il sistema decorativo in cotto.

Analogie evidenti si riscontrano anche con un altro cantiere dei Predicatori del Trecento, la chiesa di San Domenico di Chieri. La presenza domenicana nel centro urbano prossimo a Torino è attestata a partire dal 1260, quando il comune stabilisce un lascito pro-capite per il vestiario dei frati del convento. Poche sono le testimonianze dirette dell'andamento della fabbrica; la data topica, del 1317, riscontrata su di un capitello e riportata dalle fonti, ma non più visibile, segnerebbe una fase avanzata dei lavori.[70] Nel 1326 si svolge il capitolo provinciale nel convento di Chieri e si può ragionevolmente presupporre che le opere fossero in buono stato di avanzamento.[71] Gli stanziamenti del comune continuano nel corso dei decenni centrali del Trecento: una dotazione per il completamento dei lavori risale al 1332 «ut melius possint perficere Ecclesiam S. Dominici» e una successiva per le campane nel tardo 1381.[72] La fabbrica è conclusa solo all'inizio del XV secolo con la realizzazione del portale in facciata.

Un contributo significativo è offerto dalla figura del frate Tommaso da Casasco, che a partire dal 1362 riveste il ruolo di inquisitore a Chieri; diviene poi, nel 1380 padre provinciale per la «Lombardia superiore» e infine cardinale dell'antipapa Clemente VII.[73] La sua carriera si svolse nell'ambito della lotta alle eresie ma promosse anche la costruzione del nuovo edificio, divenendo interlocutore presso il comune e investendo abilmente quanto sottratto ai condannati, come sembra testimoniare un atto del 1373, quan-

[68] Casalis 1847, pp. 341-450, 363; Antonelli 1917, p. 14; Nesta, Patria 1992.
[69] In ultimo Beltramo 2021, p. 106.
[70] Villa, D'Andezeno 2002; Villa [1680], t. I, p. 1332, Archivio Convento di San Domenico, Chieri. Si tratta dei lavori di restauro svolti tra il 1873 e il 1874.
[71] *Una chiesa, la sua storia* 1991, pp. 23-38; Bosio 1878.
[72] Ferrua 1991, pp. 7-22.
[73] Merlo 2004, pp. 13-31. Merlo 2006, pp. 3-24; Merlo 2008.



fig. 11 – Chieri. Chiesa di San Domenico, esterno dell'abside (foto dell'autrice).

do l'inquisitore stabilisce per i cinque eretici varie pene, una delle quali prevede «quod contribuatis florenos centum magnos boni auri et ponderis pro fabrica ecclesie Sancti Dominici de Cherio».[74]

Anche in questo caso la chiesa adotta una planimetria tripartita da pilastri polilobati, con l'aggiunta di numerose cappelle ai lati delle navatelle riconducibili a fasi differenti a partire dal XV secolo. La terminazione poligonale dell'abside è leggibile nel suo impianto originario, al netto delle trasformazioni avvenute nei primi decenni del XVII secolo,[75] quando la volta costolonata, ancora leggibile all'estradosso nel sottotetto, viene obliterata da una struttura leggera ancorata all'intradosso di quella originaria. Le monofore allungate all'interno delle specchiature vengono ampliate. A questo periodo risale anche il sistema di copertura a volta delle prime campate verso il coro in sostituzione di quello piano preesistente (*fig*. 11).

Il quadro insediativo dei frati predicatori nella parte nord ovest della provincia vede ancora i casi di Vercelli e di Mondovì che presentavano im-

[74] Villa [1680], t. I, p. 1373.
[75] Ollino, Strola 2004-2005.

pianti simili con analoga organizzazione dello spazio del corpo longitudinale e dell'area presbiteriale. I Predicatori sono stati i primi tra i frati mendicanti a stabilirsi a Vercelli, probabilmente la più antica sede piemontese; giunti da Bologna, il loro insediamento è documentato il 13 novembre 1234 nel testamento di Giacomo Carnario, arcidiacono della cattedrale di Sant'Eusebio.[76] L'architettura della chiesa di San Paolo di Vercelli, il cui cantiere è in corso alla metà del XIII secolo e concluso entro la fine, si configura come un ulteriore esempio di un edificio a copertura mista, a gradoni nel settore occidentale e a pseudo-sala in quello presbiteriale.[77] La differenziazione nel tipo dei sostegni e i riscontri emersi nella lettura delle architetture in elevato, conservate nel sottotetto, sembrano confermare questa ipotesi. Il coro fortemente allungato con la terminazione poligonale è esito di un intervento ascrivibile ai decenni conclusivi del XV secolo.[78] Non abbiamo sufficienti dati per poter ipotizzare la forma dell'abside originaria che risulta affiancata da due cappelle laterali a doppia campata, soluzione adottata anche a Chieri e ad Alba. Complesso è anche ricostruire l'impianto dell'edificio dei Predicatori di Mondovì; la politica sabauda volta a consolidare il potere sulla città, determina una radicale revisione del sistema difensivo a scapito della cattedrale e dell'insediamento domenicano posti entrambi in prossimità sulla collina di Piazza nel luogo che sarà destinato, a partire dagli anni settanta del XVI secolo ad accogliere la nuova cittadella.[79] Al progetto, al quale lavorano ingegneri di corte, si dedicano spazio e finanziamenti appositi e una serie di disegni conservati documentano l'attenzione al sito in rapporto alle nuove costruzioni da realizzare.[80] Da alcune iconografie è rintracciabile lo sviluppo planimetrico della chiesa che presenta un coro fortemente allungato e la duplicazione delle navate laterali, esito di fasi costruttive differenti.

5. Riflessioni conclusive

Il quadro tracciato per le parti orientale e occidentale della provincia domenicana della «Lombardia superiore» costituisce un punto di partenza per un'analisi che si può estendere anche ad altri ambiti territoriali per ricercare analogie e differenze rispetto al sistema edilizio attuato. Indagine da rivolgere non solo ai grandi cantieri monumentali trecenteschi, ma anche ai complessi già in essere e delineati nel corso del secolo precedente, dove si attuano modifiche e ampliamenti che interessano in molti casi anche il corpo presbiteriale. Difficile precisare un quadro completo anche per l'assenza di alcuni edifici, ormai non più conservati e per il silenzio delle

[76] Merlo 2007, p. 427; Caldano 2020, pp. 125-135. Si vedano anche Ferraris 1995, pp. 144-145, n. 129; Schiavi 2014, pp. 535-540. Per la parte conventuale Maddalena 2009, pp. 79-88.

[77] Schiavi 2014, pp. 535-540. Anche in questo caso un rilievo architettonico di dettaglio e analisi diagnostiche e conoscitive mirate potrebbero integrare le ipotesi avanzate nello studio.

[78] Padre Galateri sulla base del *Libro della Croce* di Cipriano Uberti, riporta al 1480 la riedificazione della cappella magna della chiesa, non fornendo indicazioni sulla preesistenza. Chicco 1982, pp. 36-37.

[79] Sul cantiere della cattedrale Chiodi 2005; Chiodi 2007. In generale sulla fondazione e sui caratteri urbani di Mondovì Beltramo 2015b. Si vedano inoltre *Storia di Mondovì* 1998; *Storia di Mondovì* 2002.

[80] Cuneo 2013; Cuneo 2021.

fonti documentarie a riguardo della costruzione o ripristino di elementi architettonici o parti conventuali.

Il lungo processo costruttivo che definisce i conventi mendicanti, e nello specifico le chiese, propone rifacimenti significativi alle strutture preesistenti come visto nel caso bolognese. Sono, inoltre, frequenti le attestazioni di opere volte a rendere maggiormente monumentali le architetture più antiche riplasmandone il volume e completandole con un nuovo apparato decorativo. In questo, è stato emblematico lo studio della casa madre bolognese, dove la ricomposizione delle fasi di cantiere, supportata da alcuni sporadici documenti è stata rivista nel presente saggio in maniera sostanziale rispetto alla storiografia architettonica consolidata. Si tratta di ipotesi sostenute dal confronto con la ricchezza di studi portati avanti dagli storici dell'arte che, come in molti casi, hanno dato maggiore attenzione ed evidenza alla ricomposizione di opere perdute e disperse nel tentativo di precisarne provenienza e attribuzione. Le fonti iconografiche di età moderna e la conservazione in elevato delle trecentesche cappelle Pepoli con la loro geometria costruttiva hanno costituito un riscontro solido per riproporre, in analogia, l'architettura della abside maggiore della chiesa di San Domenico realizzata pochi decenni prima, tra gli ultimi anni del XIII secolo e i primi del successivo.

L'analisi svolta nell'ambito della provincia della «Lombardia superiore» ha confermato la migrazione del modello absidale inserito in un sistema costruttivo composito e ben delineato delle strutture edificate; i risultati raggiunti dai cantieri veneti e veneziani sono indubbiamente di alto livello anche per l'innovativo uso del legno nelle coperture, specificità non riscontrabile in altri ambiti. Il nord ovest della provincia domenicana risente di una situazione geopolitica frammentata e di una disponibilità economica differenziata, oltre ad una conservazione di un numero minore di edifici. I casi proposti consolidano anche in questo ambito un sistema costruttivo che vede nell'impiego dell'abside poligonale uno degli aspetti ricorrenti.

Il proseguo dell'indagine dovrebbe includere anche la parte centrale della provincia, non oggetto del presente studio, per comprendere elementi di continuità o meno rispetto al tema della ricerca. Inoltre, riveste particolare interesse seguire la migrazione delle figure di maggior rilevanza dell'Ordine per comprendere il ruolo svolto dalla gerarchia religiosa nelle scelte attuate in riferimento ai cantieri dei conventi nelle città trecentesche.

Si tratta quindi di una ricerca ancora in essere che potrà far tesoro del proseguo degli studi sull'architettura domenicana e minoritica che nonostante il grande interesse ancor oggi rivestito, necessita di incrementare la conoscenza su specifici temi e filoni di ricerca attraverso l'impiego di analisi puntuali e di metodologie aggiornate.

Fonti manoscritte inedite

Archivio apostolico vaticano, *Sacrae Congregationis Statu regulari Relationes,* vol. 26.

Archivio del convento di San Domenico di Chieri, Villa G.M., [1680], *Storia del convento di S. Domenico di Chieri dalle origini fino all'anno 1680.*

Biblioteca civica di Alba, ms. (99.2 VER), Vernazza G., [s.d.], *Titoli antichi di chiese, cappelle, benefici, ospedali di Alba,* p. 27.

Bibliografia

Anonimo romano, 1979, *Cronica*, a cura di G. Porta, Milano.

Abiti M., 2004, *Il tempio di San Nicolò*, Treviso.

Alce V., 1969, *La Chiesa di San Domenico in Bologna rinnovata da Carlo Francesco Dotti negli anni 1727-1737,* Bologna.

Alce V., 1972, *Il Convento di san Domenico in Bologna nel secolo XIII*, Bologna.

Alce V., 1982, *La basilica di San Domenico in Bologna*, Bologna.

Alfonsi T., o.p., 1915, *La Chiesa e l'Arca di S. Domenico a Bologna dal 1251 al 1300*, «Il Rosario. Memorie domenicane», XXXII, pp. 472-580.

Antonelli L., 1917, *Cenni di Storia Rivolese*, Rivoli.

Antonioli G., 2004, *Conservator pacis et iustitiae: la signoria di Taddeo Pepoli a Bologna (1337-1347)*, Bologna.

Archeologia medievale a Bologna 1987 = *Archeologia medievale a Bologna. Gli scavi nel Convento di San Domenico*, Catalogo della mostra (Bologna 1987), a cura di S. Gelici, R. Merlo, Bologna.

Beltramo S., 2013, *The construction sites of the Mendicant Orders in North Western Italy (13th -15th centuries): civitas, masters of work and architecture,* in K. Schröck, B. Klein, S. Bürger (eds.), *Kirche als Baustelle. Große Sakralbauten des Mittelalters,* Köln, pp. 88-103.

Beltramo S., 2014, *La città dei frati: gli spazi della predicazione nelle iconografie tardo medievali*, in S. Adorno, C. Cristina, A. Rotondo (a cura di), *Visibile e invisibile. Percepire la città tra descrizioni e omissioni*, Catania, pp. 2197-2207.

Beltramo S., 2015a, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura città e committenti*, Roma.

Beltramo S., 2015b, *Mondovì*, in R. Comba, A. Longhi, R. Rao (a cura di), *Borghi nuovi. Paesaggi urbani del Piemonte sud-occidentale XIII-XV secolo*, Cuneo, pp. 162-168.

Beltramo S., 2018, *Friars in medieval towns: patronage, urban space and architecture in Northern Italy*, in F. Sabaté, J. Brufal (eds.), *Medieval Territories*, Newcastle upon Tyne, pp. 250-273.

Beltramo S., 2021, *La città e i frati. La committenza e i conventi mendicanti tra Duecento e Quattrocento nelle province del Nord Ovest*, in *La città medievale è la città dei frati?* 2021, Sesto Fiorentino (FI), pp. 94-125.

Beltramo S., in c.s., *Chiostri mendicanti nel Mediterraneo tirrenico: da Genova a Palermo*, relazione al convegno *I chiostri nell'area mediterranea tra XI e XIII secolo* (Lipari 2022), Sesto Fiorentino (FI).

Beltramo S., Guidarelli G., 2020, *La città medievale. La città dei frati / Medieval city. City of friars*, in *VI Ciclo di Studi Medievali*, Atti del Convegno (Lesmo (MB) 2020), pp. 141-147.

Bianchi R., 1916, *Provincia di San Pietro e i suoi conventi*, Chieri.

Bisson M., 2012a, *L'architettura*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia, pp. 21-47.

Bisson M., 2012b, *Il convento*, in *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, Venezia, pp. 470-481.

Bonardi C., 2009, *I conventi domenicani in Piemonte tra declino e rinnovamento nel XVII secolo*: Relationes *vaticane e altre fonti*, in D. Lanzardo, B. Taricco, (a cura di), *Gli ordini mendicanti e la città. I frati Predicatori*, Cherasco, pp. 121-138.

Bonardi M.T., 1993, *Dai catasti al tessuto urbano*, in R. Comba, R. Roccia (a cura di), *Torino fra Medioevo e Rinascimento. Dai catasti al paesaggio urbano e rurale*, Torino, pp. 55-142.

Bonelli R., 2018, *"Specialis Ecclesia", la Basilica di Assisi: planimetrie e sezioni*, «Il disegno di architettura», 46, pp. 3-7.

Borghi B., 2012, *San Domenico. Un patrimonio secolare di arte, fede e cultura*, Bologna.

Bosio A., 1878, *Memorie storico-religiose e di belle arti del Duomo e delle altre chiese di Chieri con alcuni disegni*, Torino.

Bourdua L., 2004, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge.

Bourdua L., 2011, *"Master" plans of devotion or daily pragmatism?: the dedication and use of chapels and conventual spaces by the friars and the laity at the Santo 1263-1310,* «Il Santo. Rivista Francescana di storia, dottrina e arte», LI, pp. 491-510.

Bozzoni C., Carbonara G., 2002, *La basilica di S. Francesco ad Assisi: nuove acquisizioni*, in M. Caperna, G. Spagnesi (a cura di), *Architettura processualità e trasformazione,* Atti del Convegno Internazionale (Roma 1999), Roma, pp. 117-134.

Bozzoni C., Carbonara G., 2005*, Le fasi costruttive*, in C. Centroni, P. Rocchi (a cura di), *Fratello terremoto. Il Salvataggio, il Restauro architettonico e il Consolidamento della Basilica Patriarcale di San Francesco in Assisi*, Roma, pp. 117-172.

Brisotto D., 2004, *La fabbrica di San Nicolò a Treviso tra Ottocento e medioevo*, Treviso.

Bruzelius C., 2014, *Preaching, Building and Burying: Friars in the Medieval City*, New Haven.

Bruzelius C., 2022, *Place and Space in Mendicant Architectural Culture*, in *Gli spazi del sacro* 2022, pp. 215-232.

Bullarium Ordinis 1730 = *Bullarium Ordinis FF. Praedicatorum […] ab anno 1430 ad 1484*, a cura di T. Repoll, Roma, vol. III, pp. 125-126.

Cadei A., 1988, *Studi sulla basilica di S. Francesco ad Assisi: architettura*, «Arte medievale», II, 2, pp. 79-103.

Cadei A., 1989, *Studi sulla basilica di S. Francesco ad Assisi: architettura*, «Arte medievale», II, 3, pp. 117-136.

Cadei A., 1991, *L'architettura della basilica*, in *San Francesco: basilica patriarcale in Assisi*, Milano, pp. 53-72.

Caglioti F., 2005, *Giovanni di Balduccio a Bologna: l'"Annunciazione' per la rocca papale di Porta Galliera (con una digressione sulla cronologia napoletana e bolognese di Giotto)*, «Prospettiva», 117/118, pp. 21-62.

Caldano S., 2020, *Ordini mendicanti e urbanistica nel tardo medioevo: il caso di Vercelli*, in *La città medievale, la città dei frati* 2020, pp. 125-135.

Campana P.T., 1736, *Vita del Sommo Pont. B. Benedetto XI*, Milano.

Cannon J., 2013, *Religious poverty, visual riches: art in the Dominican churches of central Italy in the thirteenth and fourteenth centuries*, New Haven.

Carpeggiani P., 1975, *Gli Eremitani*, in C. Bellinati, L. Puppi (a cura di), *Padova. Basiliche e chiese*, Vicenza, pp. 217-221.

Casalis G., 1847, *Dizionario geografico storico-statistico-commerciale degli Stati di S. M. il Re di Sardegna*, Torino, vol. XIV, *ad vocem*: Rivoli, pp. 341-450; 363.

Casiraghi G. 1983, *La collegiata di Santa Maria della Stella: capacità di rinnovamento dell'organizzazione ecclesiastica a Rivoli nel tardo medioevo*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 81, p. 31-111.

Castrichini M., 2009, *Il tempio di San Fortunato a Todi*, Todi.

Chicco G., 1982, *Le chiese e il convento di S. Paolo in Vercelli attraverso i secoli*, Novara, pp. 36-37.

Chiodi E., 2005, *Una "cattedrale molto antica et segnalata". Vicende e storia tra Quattro e Cinquecento*, in G. Comino, G. Griseri (a cura di), *Una città e il suo vescovo. Mondovì al tempo del card. Michele Ghisleri*, Atti del Convegno (Mondovì 2004), «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», Cuneo, pp. 51-77.

Chiodi E. 2007, *L'antica cattedrale di San Donato: conoscenza e analisi dei processi costruttivi in riferimento agli sviluppi della cittadella filibertina*, in G. Mondini, C. Devoti, A. Farruggia (a cura di), *Beni culturali, città, territorio. Indagini per un patrimonio da valorizzare*, Torino, pp. 51-52.

Cova P., 2018, *Le testimonianze artistiche medievali della Rocchetta Mattei. Tra mito, riutilizzo e falsificazione*, «INTRECCI d'arte», 7, pp. 103-116.

Cova P., 2021, *Il reimpiego a Bologna: una lunga tradizione da Bertrando del Poggetto a Cesare Mattei*, «Mélanges de l'École française de Rome-Moyen Âge», 133, 1, pp. 61-76.

Cova P., Negretti I., 2016, *Le Cappelle Pepoli in San Domenico a Bologna: storia e arte di un mausoleo famigliare mancato*, «INTRECCI d'arte», 5(1). https://doi.org/10.6092/issn.2240-7251/6428.

Cuneo C., 2013, *Alle radici di un'identità: Mondovì e il Piemonte sud occidentale alla fine del XVI secolo*, in L. Corrain, F.P. Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze, vol. I, pp. 439-454.

Cuneo C., 2021, *Da tempio magnifico ad arnese militare: trasformazioni e modelli a Mondovì e Savona tra XVI e XVII secolo*, «IN BO», 12, 16, pp. 172-185.

D'Amato A. op, 1988, *I Domenicani a Bologna*, Bologna, voll. I (1218-1600), II (1600-1987).

Dellwing H., 2010, *L'architettura gotica nel Veneto*, in J. Schulz (a cura di). *Il Gotico*, Venezia, pp. 50-187.

De Marchi A.G., 2007, *Due fregi misconosciuti e il problema del tramezzo in San Fermo Maggiore a Verona,* in A.C. Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura,* Milano, pp. 129-142.

Ferraris G., 1995, *Le chiese "stazionali" delle rogazioni minori a Vercelli dal sec. X al sec. XIV*, a cura di G. Tibaldeschi, Vercelli.

Ferrua V., 1995, *Dal convento alla città. La vita torinese attraverso il registro dell'archivio del convento di San Domenico redatto da padre G.A. Della Torre (1780)*, Torino.

Ferrua V., 1992, *I frati predicatori a Torino: dall'insediamento a tutto il secolo XIV*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», XC, pp. 111-165.

Ferrua V., 1991, *Alle origini dell'architettura domenicana*, in *Una chiesa, la sua storia. Momenti storici e sviluppo artistico della chiesa di San Domenico di Chieri*, Alba, pp. 7-22.

Filippini F., 1935, *L'antico altare maggiore in San Domenico attribuito a Giovanni Pisano*, «Bologna. Rivista mensile del Comune», XXII, 4, pp. 19-23.

Francesco d'Assisi 1982 = *Francesco d'Assisi. Chiese e conventi*, Catalogo della mostra (Narni 1982), a cura di R. Bonelli, Milano.

Franco T., 2011, *Attorno al "pontile che traversava la chiesa": spazio liturgico e scultura in Santa Anastasia,* in P. Marini, Ch. Campanella (a cura di), *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro,* Verona, pp. 33-49.

Franco T., 2013, *"Item in piscibus pro magistris qui aptaverunt pontem": note sul tramezzo dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in M. Nezzo, G. Tomasella (a cura di), *Sotto la superficie visibile: scritti in onore di Franco Bernabei*, Treviso, pp. 163-170.

Gelichi S., Merlo R., Nepoti S., 1987, *La chiesa di San Domenico nel XIII secolo*, in *Archeologia medievale a Bologna* 1987*,* pp. 109-112.

Giannini R., 1970, *Vita quotidiana e osservanza della regola in un registro trecentesco di San Domenico in Bologna*, in *Miscellanea Gilles Gerard Meersseman*, Padova, vol. I, pp. 313-341.

Gillerman D.M., 1989, *S. Fortunato in Todi: Why the Hall Church?*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 48, 2, pp. 158-171.

Giotto e le arti a Bologna 2005 = *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto,* Catalogo della mostra (Bologna 2005-2006), a cura di M. Medica, Cinisello Balsamo (MI).

Giura G., 2022, *Lo spazio oltre l'altare. Il patronato laicale sulla cappella maggiore nelle chiese francescane toscane*, in *Gli spazi del sacro* 2022, pp. 257-272.

Gli spazi del sacro 2022 = *Gli spazi del sacro nell'Italia medievale,* a cura di F. Massaccesi, G. Valenzano, Bologna.

Guida Conte M., 2020, *La famiglia Valmarana e i domenicani di Santa Corona a Vicenza*, in *La città medievale, la città dei frati* 2020, pp. 156-164.

Guidarelli G., 2021, *I Predicatori dei Santi Giovanni e Paolo e Venezia: strategie di insediamento e dinamiche urbane*, in *La città medievale è la città dei frati?* 2021, pp. 187-205.

Hubert H.W., 1993, *Der Palazzo Comunale von Bologna vom Palazzo della Biada zum Palatium Apostolicum,* Köln.

I domenicani nella Lombardia superiore 2002 = *I domenicani nella Lombardia superiore: dalle origini al 1891*, a cura di V. Ferrua, Torino.

Iannacci L., Zuffrano A., 2022, *Il dossier testamentario di Teodorico Borgognoni, frate domenicano, chirurgo, ippiatra e vescovo: autobiografia di un uomo del Duecento*, Firenze.

Il campanile di Santa Maria Gloriosa 2008 = *Il campanile di Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venezia: conoscenza, consolidamento, restauro*, a cura di A. Lionello, Milano.

Il tempio di San Fortunato 1982 = *Il tempio di San Fortunato a Todi*, a cura di G. De Angelis d'Ossat, Cinisello Balsamo (MI).

L'architettura gotica veneziana 2000 = *L'architettura gotica veneziana,* Atti del Convegno Internazionale (Venezia 1996), a cura di F. Valcanover, W. Wolters, Venezia.

La basilica dei Santi Giovanni e Paolo 2012 = *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia.

La Basilica di San Domenico 1994 = *La Basilica di San Domenico in Bologna*, a cura di V. Alce, Bologna.

La basilica di San Domenico 2006 = *La basilica di San Domenico di Perugia*, a cura di G. Rocchi Coopmans De Yoldi, G. Sergiacomi, Perugia.

La chiesa di Santa Maria dei Servi 2023 = *La chiesa di Santa Maria dei Servi e la comunità veneziana dei Servi di Maria (secoli XIV-XVIII)*, a cura di E. Baseggio Omiccioli, T. Franco e L. Molà, Atti del Convegno (Venezia 2020), Roma.

La città medievale, la città dei frati 2020 = *La città medievale, la città dei frati*: *luoghi e spazi di confronto e scambi*, a cura di S. Beltramo, E. Garofalo, G. Guidarelli, C. Almeida Marado, in M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, convegno AISU (Bologna 2019), Torino, pp. 3-215.

La città medievale è la città dei frati? 2021= *La città medievale è la città dei frati? Is the medieval town the city of the friars?*, a cura di S. Beltramo, G. Guidarelli, Sesto Fiorentino (FI).

La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani 2012 = *La Sala Bologna nei Palazzi Vaticani. Architettura, cartografia e potere nell'età di Gregorio XIII*, a cura di F. Ceccarelli, N. Aksamija, Venezia.

Le carte dell'Archivio del Duomo 1931 = *Le carte dell'Archivio del Duomo di Torino (904-1300: con appendice di carte scelte 1301-1433)*, a cura di G. Borghezio, C. Fasola, Benevagienna.

*Lo spazio dell'umilt*à 1984 = *Lo spazio dell'umilt*à*,* Atti del Convegno di studi sull'edilizia dell'ordine dei Minori (Fara Sabina 1982), Roma.

Lorenzoni G., 2000, *Le chiese degli ordini mendicanti*, in *L'architettura gotica veneziana* 2000, Venezia, pp. 105-108.

Lorenzoni G., Valenzano G., 2007, *Pontile, jubé, tramezzo: alcune riflessioni sul tramezzo di Santa Corona a Vicenza*, in A. Calzona, R. Campari, M. Mussini (a cura di), *Immagine e ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Parma-Milano, pp. 313-317.

Maddalena I., 2009, *Architettura dei conventi domenicani: gli spazi dell'Inquisizione nel convento di Vercelli*, in D. Lanzardo, B. Taricco (a cura di), *Gli ordini mendicanti e la città. I frati predicatori*, Cherasco, pp. 79-88.

Masè F., 2020, *Tra velme e paludi. l'insediamento degli ordini mendicanti a Venezia e la loro partecipazione all'urbanizzazione della città a partire dal Duecento*, in L*a città medievale, la città dei frati* 2020, pp. 205-215.

Matteucci A.M., 1969, *Carlo Francesco Dotti e l'architettura bolognese del Settecento*, Bologna.

Medica M., 2012, *Les arts à Bologne dans la première moitié du Trecento: peinture, sculpture et miniature*, in *Bologne et le Pontifical d'Autun: chef-d'oeuvre inconnu du premier Trecento, 1330-1340*, Catalogo della mostra (Autun 2012), a cura di F. Avril, Langres, pp. 28-125.

Melloni G.B., 1786-1818, *Atti o memorie degli uomini illustri in santità nati o morti in Bologna. Raccolte, descritte ed illustrate con note da Giovambattista Melloni […] Della classe de santi e beati, che hanno culto pubblico ed approvato dalla chiesa,* Bologna, Classe I.

Melloni G.B., 1788, *Vita Di S. Domenico Fondatore Dell'ordine De' Predicatori descritta ed illustrata con note da Giovambattista Melloni prete della congregazione dell'oratorio di Bologna. Opera postuma riveduta e notabilmente accresciuta*, Bologna.

Melville G., 2020, *The Dominican* Constitutiones, in K. Pansters (ed.), *A Companion to Medieval Rules and Customaries*, Leiden, pp. 253–281.

Menichelli C., Piana M., Pignatelli O., 2000, *La dendrocronologia e l'edilizia storica: primi risultati di una ricerca sugli edifici gotici veneziani*, in *L'architettura gotica veneziana* 2000*,* Venezia, pp. 90-92.

Merotto Ghedini M., 2000, *Santi Giovanni e Paolo*, in F. Valcanover, W. Wolters (a cura di)*, L'architettura gotica veneziana* 2000, Venezia, pp. 115-122.

Merotto Ghedini M., 2002, *Il tramezzo della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia*, in T. Franco, G. Valenzano (a cura di), *De lapidibus sententiae. Scritti di storia dell'arte per Giovanni Lorenzoni*, Padova, pp. 257-262.

Merlo G.G., 1995a, *Gli inizi dell'ordine dei frati Predicatori. Spunti per una riconsiderazione*, «Rivista di storia e letteratura religiosa», XXXI, pp. 415-441.

Merlo G.G., 1995b, *Iniziative monastiche femminili della stirpe marchionale di Saluzzo nel Duecento*, in *Saluzzese medievale e moderno*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 113, pp. 69-98.

Merlo G.G., 1997, *Forme di religiosità nell'Italia occidentale dei secoli XII e XIII,* Vercelli-Cuneo.

Merlo G.G., 1998, *Fondazioni monastiche femminili della stirpe marchionale di Saluzzo*, in G. Andenna, B. Vetere (a cura di), *Chiara e la diffusione delle clarisse nel secolo XIII*, Atti del Convegno di Studi in occasione dell'VIII centenario della nascita di santa Chiara (Manduria 1994), Galatina, pp. 53-78.

Merlo G.G., 2004, *Predicatori e inquisitori. Per l'avvio di una riflessione*, in *Praedicatores inquisitores* I. *The Dominicans and the Mediaeval Inquisition*, 1st International Seminar of the Dominicans and the Inquisition (Roma 2002), Roma, pp. 13-31.

Merlo G.G., 2006, *Frati Minori e inquisizione*, in *Frati Minori e inquisizione,* Atti del XXXIII Convegno Internazionale (Assisi 2005), Spoleto, pp. 3-24.

Merlo G.G., 2007, *Tra eremo e città. Studi su Francesco d'Assisi e sul francescanesimo medievale. Seconda edizione riveduta e ampliata,* Assisi.

Merlo G.G., 2008, *Inquisitori e Inquisizione del Medioevo,* Bologna.

Micheletto E., 1999, *La chiesa di San Domenico*, in *Una città nel medioevo* 1999, pp. 161-166.

Napione E., 2011, *Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento*, in P. Marini, Ch. Campanella (a cura di), *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Verona, pp. 15-31.

Natoli C., 2009, *Strumenti diversi di definizione urbanistica: i Predicatori*, in D. Lanzardo, B. Taricco (a cura di), *Gli ordini mendicanti e la città. I frati Predicatori*, Cherasco, pp. 63-78.

Nesta P., Patria L., 1992, *Guida agli itinerari turistici. La storia, il museo, il castello, il museo della stampa*, Torino.

Ollino C., Strola C., 2004-2005, *La chiesa di San Domenico di Chieri dal rilievo architettonico all'analisi storica,* Tesi di laurea magistrale in Architettura, relatori C. Tosco, M.L. Debernardi, Politecnico di Torino.

Piagno A.O., 2018, *Frati, monache, laici e inquisitori. I Domenicani nell'Italia del Nord nel XIII secolo*, Bologna, pp. 25-31.

Pistilli P.F., 2000, *Gli inizi dell'architettura agostiniana nell'Italia settentrionale*, in Centro Studi "Agostino Trapè" (a cura di), *"Per corporalia ad incorporalia". Spiritualità, Agiografia, Iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano*, Tolentino, pp. 41-62.

Pùlisci C., 2014a, *Architettura agostiniana. La chiesa di Padova*, in Z. Murat, S. Zonno (a cura di) *Medioevo veneto, Medioevo europeo. Identità e alterità,* Atti del Convegno (Padova 2012), Padova, pp. 69-84.

Pùlisci C., 2014b, *La chiesa e il convento degli Eremitani negli anni di Alberto da Padova*, in F. Bottin (a cura di), *Alberto da Padova e la cultura degli Agostiniani*, Padova, pp. 75-95.

Quasimodo F., Semenzato A., 1999, *San Domenico: la scoperta di nuovi affreschi trecenteschi*, in *Una città nel medioevo* 1999, pp. 223-229.

Quasimodo F., Semenzato A., 1997, *Torino nella circolazione delle esperienze culturali: il panorama figurativo*, in R. Comba (a cura di), *Storia di Torino. Il basso Medioevo e la prima età moderna (1280-1536)*, Torino, vol. II, pp. 337-352.

Quetif J., Echard J., 1712, *Scriptores Ordinis Predicatorum*, Parigi.

Rinaldi R., 1987, *Dalla chiesa di San Nicolò delle Vigne al convento di San Domenico strutture sociali, topografia urbana, edilizia conventuale*, in *Archeologia medievale a Bologna* 1987, pp. 75-90.

Rocchi Coopmans de Yoldi G., 2002, *L'architettura della Basilica di San Francesco in Assisi*, in G. Bonsanti (a cura di), *La Basilica di San Francesco ad Assisi*, Modena, pp. 17-112.

Romano S., 2001, *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma.

Rondolino F., Brayda R., 1909, *La chiesa di S. Domenico in Torino: opera storico artistica*, Torino.

Rossano G.B., 1912, *Cartario della prevostura poi abazia di Rivalta Piemonte fino al 1300*, Pinerolo.

Santa Maria della Stella 2013 = *Santa Maria della Stella a Rivoli. Storia e restauro di una chiesa domenicana*, a cura di L. Dionigio, C. Tosco, C. Zocchi, Rivoli.

Santa Maria Gloriosa dei Frari 2015 = *Santa Maria Gloriosa dei Frari: immagini di devozione, spazi della fede*, a cura di C. Corsato, D. Howard, Padova.

Schenkluhn W., 1985, *Ordines studentes: Aspekte zur Kirchenarchitektur der Dominikaner und Franziskaner im 13. Jahrhundert*, Berlin.

Schenkluhn W., 1994, *La basilica di San Francesco in Assisi: 'ecclesia specialis'. La visione di papa Gregorio IX di un rinnovamento della chiesa*, Milano, ed. originale Darmstadt 1991.

Schenkluhn W., 2003, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei domenicani e dei francescani in Europa*, Padova, trad. it. ed. originale *Architektur der Bettelorden. Die Baukunst der Dominikaner und Franziskaner in Europa*, Darmstadt 2000.

Schiavi L.C., 2014, *I Domenicani a Vercelli: l'articolazione duecentesca della chiesa di San Paolo*, in G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M.R. Menna, P. Pogliani (a cura di), *L'officina dello sguardo: scritti in onore di Maria Andaloro*, vol.1, *I luoghi dell'arte*, Roma, pp. 535-540.

Storia di Mondovì 1998 = *Storia di Mondovì e del monregalese. I-Le origini e il Duecento,* a cura di R. Comba, G. Griseri, G.M. Lombardi, Cuneo.

Storia di Mondovì 2002 = *Storia di Mondovì e Del Monregalese. II-L'Età Angioina (1260-1347),* a cura di R. Comba, C. Griseri, M. Lombardi, Cuneo.

Sundt R.A., 1987, '*Mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*': *Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th century*, «Journal of the Society of Architectural Historians», XLVI, pp. 394-407.

Teoria e pratica medica 2019 = *Teoria e pratica medica nel basso Medioevo. Teodorico Borgognoni vescovo, chirurgo, ippiatra*, a cura di F. Roversi Monaco, Firenze.

Trevisan L., 2011, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso.

Trevisan G.P., 2010, *L'architettura sacra (secoli XII-metà XIV)*, in P. Cammarosano (a cura di), *Treviso e la sua civiltà nell'Italia dei Comuni*, Convegno di studio (Treviso 2009), Trieste, pp. 236-238.

Trevisan G., 2004, *L'architettura (secoli XI-XIV)*, in P. Golinelli, C.G. Brenzoni (a cura di), *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, Milano, pp. 169-183.

Tosco C., Morra G.R., Oddi R.F., Volinia M., 2003, *La Chiesa di San Domenico in Alba: analisi di un cantiere gotico. Al di là del visibile: la termografia all'infrarosso*, «Alba Pompeia», 24, 2, pp. 5-24.

Tosco C., 1999, *Il gotico ad Alba: l'architettura degli ordini mendicanti*, in *Una città nel medioevo* 1999, pp. 88-107.

Tosco C., 2013, *Architettura di una chiesa domenicana*, in *Santa Maria della Stella* 2013, pp. 11-24.

Tosco C., 2021, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna.

Tosco C., 2023, *L'architettura italiana nel Trecento*, Bologna.

Toppetti F., 1988, *San Fortunato di Todi: specificità architettonica e ruolo urbano di un complesso edilizio protagonista nel paesaggio della città*, in M. Castrichini, M. Grondona, E. Lunghi, E. Menestò, E. Paoli, F. Toppetti (a cura di), *Il tempio del santo patrono. Riflessi storico-artistici del culto di San Fortunato a Todi*, Todi, pp. 67-95.

Tugwell S., 1999, *The Evolution of Dominican Structures of Government, I, The First and Last Abbot*, «Archivium Fratrum Predicatorum», LXIX, pp. 5-60.

Tugwell S., 2000, *The Evolution of Dominican Structures of Government, II, the First Dominican Provinces*, «Archivium Fratrum Predicatorum», LXX, pp. 69-109.

Tugwell S., 2001, *The Evolution of Dominican structures of Government: III, The Early Development Of The Second Distinction of The Constitutions*, «Archivium Fratrum Predicatorum», LXXI, pp. 160-182.

Una chiesa, la sua storia 1991 = *Una chiesa, la sua storia. Momenti storici e sviluppo artistico della chiesa di San Domenico di Chieri*, Alba.

Una città nel medioevo 1999 = *Una città nel medioevo. Archeologia e architettura ad Alba dal VI al XV secolo*, a cura di E. Micheletto, Alba.

Valenzano G., 2000, *Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in *L'architettura gotica veneziana* 2000, pp. 123-130.

Valenzano G., 2007a, *La cultura architettonica a Padova nel primo Trecento e Giovanni degli Eremitani,* in G. Valenzano, F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, pp. 277-307.

Valenzano G., 2007b, *L'architettura mendicante a Venezia: Santi Giovanni e Paolo e Santa Maria Gloriosa dei Frari*, in G. Valenzano, F. Toniolo (a cura di), *Il secolo di Giotto nel Veneto*, Venezia, pp. 527-540.

Valenzano G., 2007c*, La suddivisione dello spazio nelle chiese mendicanti: sulle tracce dei tramezzi delle Venezie,* in A.C. Quintavalle (a cura di), *Arredi liturgici e architettura*, Milano, pp. 99-114.

Vanetti G., 1991, *Dall'avvento dei Frati Predicatori alla fabbrica della chiesa gotica*, in *Una chiesa, la sua storia* 1991, pp. 23-38.

Vasari G. 1565 e 1568, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987.

Villa G.M., D'Andezeno G., 2002, *Provinciae Sancti Petri Martyris dictae ordinis Praedicatorum: memoriae historiacae ad anno 1216 ad annum 1793 congestae ab uno eiusdem provinciae sodali*, in V. Ferrua (a cura di), *I Domenicani della Lombardia superiore dalle origini al 1891,* Torino.

Villetti G.,1982, *Legislazione e prassi edilizia degli Ordini mendicati nei secoli XIII e XIV*, in *Francesco d'Assisi* 1982, pp. 23-31.

Villetti G., 2003, *Studi sull'edilizia degli Ordini mendicanti,* Roma.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b2

Claudio Mazzanti

Le prime chiese dei Predicatori in Abruzzo

1. Le origini dell'Ordine negli Abruzzi

In Abruzzo, terra di confine, il Trecento rappresenta una fase significativa per l'architettura dei Predicatori, con la realizzazione delle prime chiese conventuali. Le premesse di questo intenso fenomeno architettonico vanno individuate nel secolo precedente; sono opere poco conosciute, a causa di ricostruzioni susseguitesi nel tempo, per eventi sismici o drastiche modifiche strutturali e formali. Malgrado ciò, importanti tracce degli antichi impianti dei Predicatori permangono ancora oggi, esclusivamente nei maggiori centri urbani abruzzesi, differenziando così la loro strategia insediativa rispetto a quella dei frati minori (*fig.* 1).

Secondo il *Regesto dei Papi*, già nel 1235, anno seguente alla canonizzazione di Domingo de Guzmán, i suoi discepoli costituirono una comunità stabile a Penne; informazione basata più sulla tradizione[1] che su concreti elementi documentari.[2] Meno dubbie sono, invece, altre notizie: nel 1255 il Capitolo Generale accordò alla Provincia Romana la possibilità di inviare un gruppo di frati a L'Aquila; circa dieci anni dopo venne fondato il convento di Sulmona, maggiore centro della regione in epoca sveva;[3] qui Carlo I d'Angiò, molto legato ai Predicatori concesse loro la Regia cappella di San Nicola.[4] Sono vicende da mettere in relazione con la sconfitta di Manfredi a Benevento, ottenuta anche grazie all'appoggio economico dei banchieri toscani; in tal senso, è significativo che nella regione i primi conventi dell'Ordine siano stati fondati proprio a L'Aquila e Sulmona, lungo la via degli Abruzzi, principale collegamento nel medioevo tra Napoli e Firenze. Da questi nuclei iniziali, gli emuli di san Domenico si spostarono celermente presso altre località, a partire da Atri e Teramo, quindi Chieti e Penne, tutte sedi episcopali. In seguito, si stabilirono pure in città portuali lungo le coste adriatiche, o in centri mercantili: Francavilla, Vasto, Lanciano, Atessa e altrove.[5] In alcuni casi occuparono edifici già esistenti, senza avviare nuovi cantieri.[6] Nel 1283 le comunità religiose di Sulmona, L'Aquila e Penne ricevettero la visita di frate Paolo di Aversa:[7] è possibile così ricavare informazione sui primitivi fabbricati, già ultimati nelle loro parti essenziali tanto da poter ospitare regolarmente le comunità religiose, sicuramente attuando il volere di re Carlo. Dopo la morte di quest'ultimo, nel 1285, il trono spettava di diritto al suo terzogenito il quale, però, l'anno precedente era stato sconfitto in battaglia dagli Aragonesi, contendenti per il dominio della Sicilia; proprio sull'isola venne inizialmente imprigionato, quindi trasferito a Barcellona. Dopo accordi tra il papato e i sovrani di vari

[1] Antinori 1927.
[2] Carderi 1976.
[3] Abbate 2016.
[4] Adorante 2016, p. 53.
[5] Carderi 1964, pp. 120-121.
[6] Adorante 2016, p. 35.
[7] Carderi 1964, p. 27.

fig. I – L'Aquila. Chiesa di San Domenico, portale del braccio sinistro del transetto (foto dell'autore).

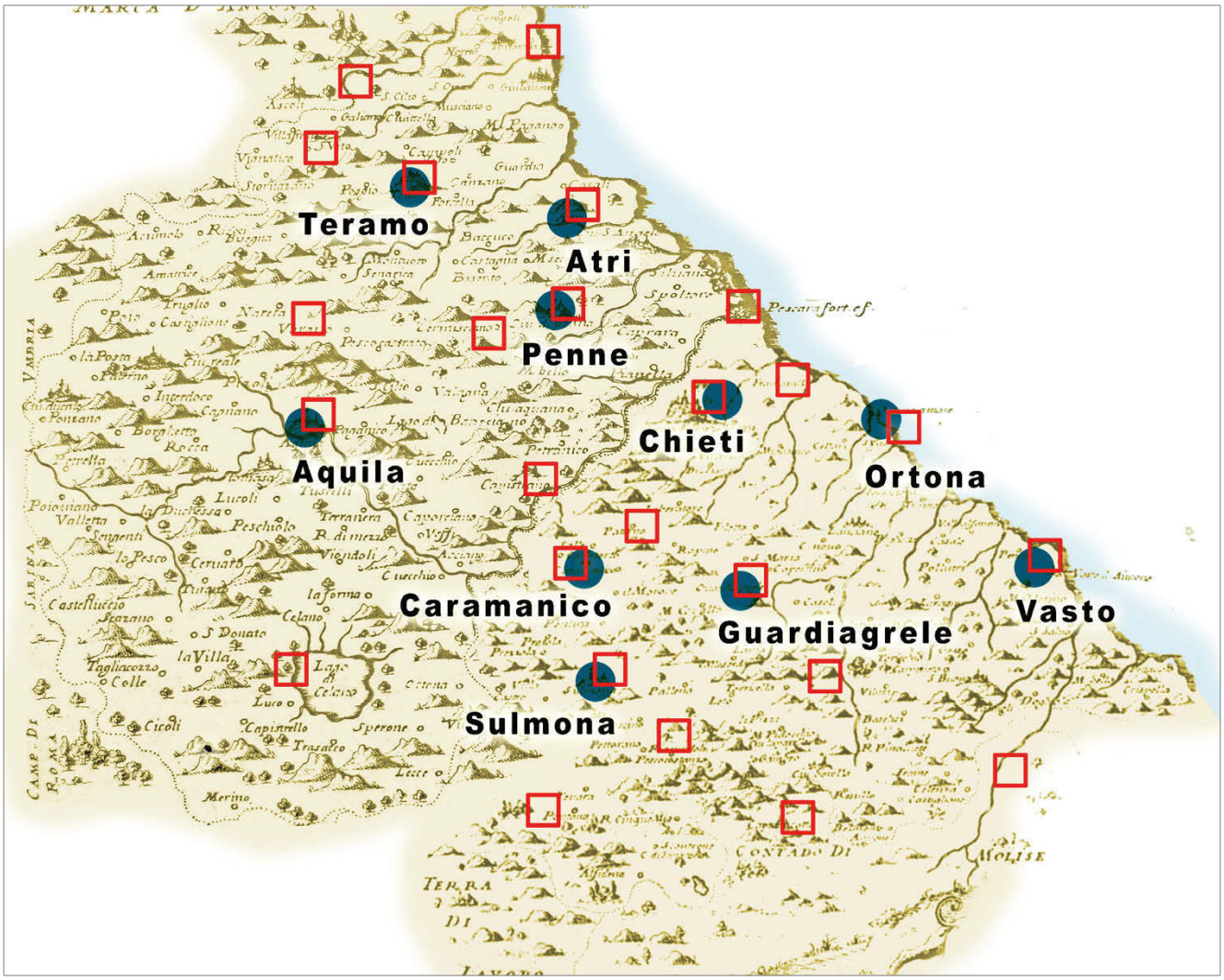


fig. 1 – Abruzzo. Inquadramento territoriale dei complessi conventuali dei Predicatori (cerchi) e dei Minori (quadrati) presenti nella regione nel XIV secolo (elaborazione grafica dell'autore).

stati, fu liberato nel 1288 e, l'anno seguente, incoronato col titolo di Carlo II d'Angiò, re di Sicilia e di Gerusalemme, alla presenza dello stesso pontefice nella cattedrale di Rieti. Il nuovo sovrano angioino favorì la costruzione di diverse architetture religiose;[8] tra queste, in Abruzzo, alcune rimarchevoli chiese domenicane, innalzate in luoghi dove già esisteva il convento, privo però del tempio annesso, per cui la comunità di frati si trovava costretta a celebrare in altre sedi. Già prima dell'ascesa al trono di Carlo II si registra un particolare fermento all'interno dell'Ordine, con la programmazione di nuovi insediamenti, tra cui quello di Teramo. Inoltre, secondo una tradizione supportata da antichi testi, la cui attendibilità può, però, non essere assoluta, lo stesso Carlo II già al ritorno in patria nel 1288, prima di essere proclamato re, promosse la realizzazione della chiesa domenicana di Chieti, in segno di devozione per essere tornato illeso dalla prigionia.[9] Gli eventi successivi si rivelarono fondamentali per il Regno, a partire dalla morte nel 1291 di Alfonso III d'Aragona, cui subentrò il fratello Giacomo II, principale avversario degli Angioini per il dominio sulla Sicilia. Altrettanto importante, nel 1294, fu il corto ma significativo pontificato di Celestino V, per il suo forte legame con l'Abruzzo e soprattutto con L'Aquila e Sulmona, città già citate lungo la via degli Abruzzi; in poco tempo operò un rilevante cambiamento della gestione

[8] Bruzelius 2005.
[9] Zecca 1914.



fig. 2 – L'Aquila. Chiesa di San Domenico, i tre portali nei fronti principali: (da sinistra) braccio sinistro del transetto; facciata principale; braccio destro del transetto (foto dell'autore).

amministrativa dei Predicatori, distaccando dalla Provincia Romana tutti i conventi del Regno delle Due Sicilie, visto il moltiplicarsi degli insediamenti dell'Ordine nel sud della penisola, dando così origine alla Provincia Regni.[10] Negli stessi anni si registrano ulteriori comunità domenicane in Abruzzo, ad esempio a Guardiagrele forse nello stesso 1294, così come ad Atri; in quest'ultima località, con l'arrivo dei frati, venne subito avviata la costruzione della sede conventuale, secondo una pergamena riferibile al 1296, il *Testamento di Roberto Cambii*.[11] Risultava già edificata una parte del convento e, soprattutto, iniziate le fondamenta dell'edificio di culto.[12]

2. Influenze artistiche di epoca angioina ai limiti settentrionali del Regno di Napoli

Lo slancio artistico e le ingenti donazioni dell'alta nobiltà, col contributo attivo anche del popolo, espressione tangibile di una profonda religiosità, fecero sì che nei due Capitoli Generali dell'Ordine, celebrati a Metz nel 1298 e Marsiglia nel 1300, vennero revocate le disposizioni che prescrivevano le dimensioni massime dei conventi e delle chiese annesse;[13] inoltre, alla fine del XIII secolo emerse la figura di Niccolò Boccasini, Maestro Generale, salito al soglio pontificio nel 1303 come Benedetto XI, il quale si rivelò particolarmente favorevole all'attività degli artisti, come mezzo d'espressione della fede.[14] Ciò incentivò lo sviluppo architettonico della congregazione, i cui edifici iniziarono ad essere impreziositi con elementi ornamentali, dal pregio sempre maggiore.

L'inizio del Trecento è caratterizzato dal cantiere della chiesa domenicana a L'Aquila (*fig.* I); la storiografica consolidata propone come anno d'inizio

[10] Carderi 1964, p. 122.
[11] Sorricchio 1893.
[12] Adorante 1988, p. 91.
[13] Penone 1998, p. 120.
[14] *Ibidem*, p. 118.

dei lavori il 1309, datazione di recente ribadita.[15] Secondo le cronache dell'epoca, a partire da quella di Buccio di Ranallo, poeta e scrittore aquilano, la prima pietra venne collocata personalmente da Carlo II, il quale fece dedicare il tempio a santa Maria Maddalena, in relazione ad un voto fatto durante la prigionia;[16] il sovrano fece arrivare il progetto dalla Provenza, a ciò si deve l'impronta francese del monumento,[17] assimilabile al gotico borgognone. Nel convento aquilano tale impostazione, fondendosi con caratteri specifici della scuola locale, giunse a soluzioni stilistiche originali, evidenti oggi solo nei portali della chiesa (*fig.* 2). Le fonti antiche riferiscono persino della particolare attenzione con cui Carlo II seguiva la fabbrica, assistendo personalmente ai lavori e partecipando quasi ne fosse il *magister*. L'Antinori, ad esempio, scrive che il d'Angiò pagava di proprio conto trenta maestri muratori al giorno, più tutti gli altri lavoranti; avrebbe addirittura dato indicazione di collocare la propria tomba nella chiesa, molto prima che la costruzione fosse ultimata.[18] Nel maggio del 1309, però, il re morì a Napoli e qui venne sepolto nella basilica di Santa Chiara; gli subentrò il figlio Roberto, che avrebbe regnato fino al 1343. Tale circostanza aveva portato già l'Antinori ad anticipare almeno di un anno la fondazione. Più recentemente, il testo di Buccio di Ranallo è stato ulteriormente messo in dubbio attribuendo la fondazione a Roberto.[19] Infine, a seguito dell'analisi diretta della fabbrica realizzata dopo il sisma del 2009, attraverso lo studio dei materiali, oltre che di affreschi e altri elementi rinvenuti, unitamente al riesame degli archivi, si è potuta ipotizzare una fondazione precedente, anche considerando la datazione di altri edifici dei Predicatori voluti da Carlo II, in particolare quelli consacrati alla Maddalena, che si collocano in prevalenza negli anni '90 del Duecento; sembrerebbe quindi che la data del 1309, riportata da Buccio, corrisponda alla collocazione delle reliquie della Maddalena traslate dalla Francia. Questo atto, però, implica che la chiesa dovesse essere già completata, almeno nella sua zona absidale.[20] Nello stesso periodo i Predicatori continuavano la loro espansione nella regione, insediandosi in nuove località. L'altra opera realizzata nei primi decenni del Trecento è la chiesa di San Domenico a Teramo; lo storiografo locale Nicola Palma, autore della *Storia della città e Diocesi di Teramo*, riferiva dei lavori di rifacimento e ampliamento iniziati circa nel 1327 nell'edificio sacro dei frati minori quindi confrontando quest'ultimo con la chiesa dei Predicatori, «essendo i due templi presso a poco uguali», per primo asseriva una contemporaneità tra le due architetture teramane;[21] tale ipotesi venne formulata, poi, anche da Carlo Ignazio Gavini, basandosi sulle affinità tipologiche dell'edificio domenicano di Teramo con altre architetture della regione.[22] Tuttavia, il primo documento sicuramente attestante la chiesa dei Predicatori in questa città si riferisce al 1335 ed è una pergamena inerente un lascito testamentario.[23]

15 Adorante 2016, p. 38.
16 Antonini 2010.
17 Moretti 1969, p. 712.
18 Antinori 1927, pp. 155-176.
19 Colapietra 1999.
20 *San Domenico* 2011.
21 Palma 1834, p. 597.
22 Gavini 1927; Bartolini Salimbeni 1998.
23 Ciarelli, Sgattoni 1977, p. 40.

3. L'organismo architettonico degli impianti conventuali abruzzesi

Il restauro di Francesco Savini contribuì a rendere più difficile la lettura dell'organismo architettonico del San Domenico di Teramo apportando modifiche significative, ad esempio con la rimozione del portale principale, sostituto con uno di nuova realizzazione ispirato a quello laterale del duomo di Atri, considerato da Francesco Savini un modello dell'architettura religiosa trecentesca;[24] l'originario portale teramano, in quanto «assai semplice e quasi dimesso», venne ricollocato nella mezzo della parete absidale dello stesso edificio domenicano, dove compare ancora adesso come un elemento di difficile interpretazione.

Nonostante le varie modifiche nel tempo, nell'edificio teramano dei Predicatori si può riconoscere un tipo canonico dell'architettura mendicante in Abruzzo (*fig.* 3), alternativo al modello aquilano: chiesa fienile a navata unica, tetto a capanna e coro quadrilatero.[25] Al vano absidale, sicuramente originale, si accede attraverso un arco trionfale a sesto acuto impostato su semicolonne, dimensionato nel rapporto 2:1 tra altezza e larghezza. L'aula della chiesa presenta, tra lunghezza e larghezza, il rapporto canonico di 3:1. L'abside, nel rispetto delle Costituzioni, è coperta da una volta a crociera ogivale costolonata; invece, nella parte restante della chiesa il tetto s'imposta su una struttura lignea a vista, con arcarecci sostenuti non da capriate ma da archi diaframmi anch'essi a sesto rialzato (*fig.* 4): elementi murari realizzati in una fase successiva, presumibilmente nel 1407, per attenuare problemi di equilibrio statico della fabbrica; eppure in occasione del restauro considerati come parti dell'impianto originario tanto da volerli recuperare.[26]

Per l'esecuzione dei portali è probabile che i frati richiedessero l'intervento di maestranze specialistiche, esterne all'Ordine, presupposto che permette di differenziare fra loro gli edifici dei Predicatori collegandoli ai modi caratteristici delle varie scuole o botteghe artistiche attive nella regione; la datazione del portale, ad esempio, fissa il termine della vicenda costruttiva dell'edificio teramano, che nelle sue parti essenziali si concluse entro gli anni '40 del Trecento.[27]

Per quanto riguarda il complesso di Atri, poco è rimasto dell'assetto originario del convento, noto soltanto attraverso lo studio dei documenti d'archivio.[28] Più semplice, invece, risulta l'analisi dell'antico impianto della chiesa, riconoscibile nonostante il rifacimento barocco;[29] l'odierna aula con cappelle laterali forse rimanda all'ambiente a tre navate della configurazione precedente, modificato secondo un criterio d'intervento adottato pure in altre architetture sacre abruzzesi, ad esempio per Sulmona come sarà illustrato in seguito. Le antiche strutture murarie di Atri sono quelle rinforzate dai contrafforti che percorrono la fiancata destra, introdotti per sostenere la copertura voltata, non presente nel Trecento.

A Penne, nel 1330 venne completato il primo chiostro del convento e già si programmava l'edificazione dell'edificio di culto.[30] Otto anni dopo,

[24] Savini 1931.
[25] Bartolini Salimbeni 1998, pp. 205-306.
[26] Savini 1931.
[27] Moretti 1969, p. 598.
[28] Adorante 1988, pp. 95-118.
[29] Moretti 1969, p. 529.
[30] Di Simone 2016, pp. 313-325.

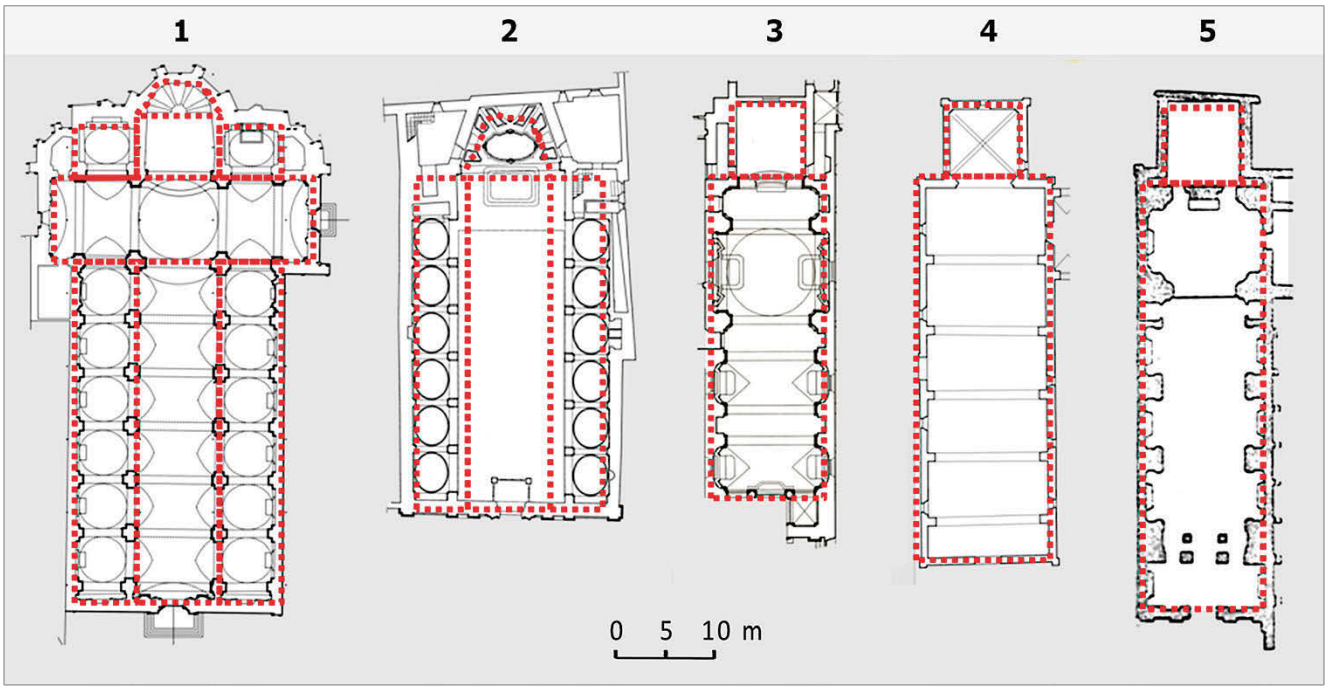




fig. 3 – Abruzzo. Schemi planimetrici delle chiese domenicane, configurazione del XIV secolo ricostruita sulla base delle piante attuali. 1) L'Aquila; 2) Sulmona; 3) Penne; 4) Teramo; 5) Chieti (elaborazione grafica dell'autore).

fig. 4 – Teramo. Chiesa di San Domenico: (da sinistra) rapporti proporzionali in pianta e alzato; ricostruzione ipotetica della spazialità interna nel XIV secolo; foto attuale (elaborazione grafica e foto dell'autore).

la chiesa domenicana aquilana, benché incompleta, era invece già aperta al culto, come si può dedurre da una richiesta di sepoltura di Giovanna, vedova di Iacopo Gaglioffi.[31]

I fabbricati del complesso conventuale nel 1347 erano sicuramente ultimati, avendo potuto la comunità religiosa di questa città ospitare Ludovico d'Ungheria in occasione del Natale.[32] In tale fase l'Ordine era ancora, sicuramente, in forte espansione, tanto che nel 1348 pure ad Atessa, località a sud della regione, si possono cogliere riferimenti precisi all'edificazione della sede domenicana. Nello stesso anno, però, tutta la regione fu segnata dal diffondersi della peste; ciò anche a L'Aquila, dove si verificò pure il forte terremoto del 1349, che provocò gravi danni all'abitato, interessando sicuramente anche il convento e la chiesa domenicana.[33] Lo stesso evento sismico rovinò ugualmente molti edifici a Sulmona, dove il convento di

[31] Gavini 1927, p. 278.
[32] Carderi 1964, p. 196.
[33] *San Domenico* 2011.

San Domenico fu ricostruito e ampliato con l'aggiunta del secondo livello; inoltre, venne operato un primo restauro della chiesa, terminato nel 1391 con la realizzazione in facciata del portale, pregevole opera di Nicola Salvitti, stesso autore che realizzò la porta principale della cattedrale sulmonese, con caratteristiche analoghe a quella della chiesa dei Predicatori nella stessa città.[34] Fabbrica, quest'ultima, che crollò di nuovo col sisma del 1706;[35] ricostruita in forme barocche, mantenne nel perimetro esterno le dimensioni dell'impianto trecentesco, fondando il nuovo tempio sulla base delle antiche pareti; però, come già detto considerando Atri, anche a Sulmona l'originario impianto a tre navate, presumibilmente ispirato all'esempio aquilano, fu trasformato in aula unica con cappelle laterali; così, tramite lo studio dei materiali, si possono identificare le parti più antiche dell'apparecchio murario.

4. La seconda metà del Trecento e gli sviluppi dell'Ordine in Abruzzo

Dopo il sisma che alla metà del secolo colpì l'Abruzzo, nel 1350 a Penne proseguivano i lavori, come dimostrano alcuni lasciti destinati alla costruzione del coro, primo nucleo della chiesa;[36] il cantiere era stato sicuramente interrotto a seguito del movimento tellurico, dato che 13 anni dopo i Predicatori continuavano ad utilizzare la cappella di San Comizio, in sostituzione del loro tempio ancora incompleto. Alcune tracce di quest'ultimo non furono del tutto cancellate nonostante il successivo rifacimento quasi totale in epoca barocca, dopo le nuove violente scosse agli inizi del XVIII secolo. Alcuni elementi trecenteschi sono oggi riconoscibili nel chiostro del convento, in corrispondenza della parete laterale della chiesa; in particolare si segnalano due interessanti monofore con archetti ogivali, tamponate in occasione del rifacimento della copertura nel XVIII secolo.[37] Come quello teramano, pure l'edificio di Penne era in origine una chiesa fienile: navata unica coperta con capriate a vista; non dovevano esserci archi-diaframma trasversali in quanto nelle pareti laterali è impossibile riscontrare presenza di contrafforti o, comunque, di setti murari con spessore maggiore, necessari per contenerne le spinte e che sarebbero stati evidenti dato che, come detto, qui si conservano in parte le strutture verticali originarie.

Più in generale, per quanto concerne la seconda metà del Trecento si dispone di varie notizie che permettono una maggiore conoscenza delle chiese domenicane, in seguito drasticamente trasformate o non più esistenti, come nel caso di Chieti. In quest'ultima città, dove si ricorda la precoce fondazione attribuita a Carlo II, un lascito testamentario del 1355 conferma come, ancora in tale data, la chiesa domenicana non fosse ultimata, almeno nelle sue compagini essenziali.[38] Ulteriori lavori, sulla base di altri documenti, vennero realizzati nel 1367, interessando l'intero complesso conventuale che poi nel XIX secolo fu totalmente abbattuto per realizzare

[34] Piccirilli 1886.
[35] Giannatonio 1988, pp. 119-144.
[36] Carderi 1976; Adorante 2016.
[37] Di Simone 2016, p. 314.
[38] Zecca 1914.

un nuovo edificio; al momento della demolizione, della chiesa trecentesca si conservavano le mura perimetrali, ma la fabbrica era già stata trasformata nel corso dei secoli, con il totale rifacimento dell'interno, aggiungendo la cupola e il portale rinascimentale; ciò è confermato dai disegni, di poco precedenti alla perdita definitiva di questa architettura.[39] L'edificio originario, per quanto è dato conoscere, aveva un'unica navata rettangolare, con impianto simile a quello della chiesa domenicana di Teramo, senza transetto e con due vani aperti sul lato destro dell'aula.

Nel 1360, nella chiesa de L'Aquila esistono almeno due cappelle sepolcrali: di San Jacopo e di San Tommaso, entrambe dotate dalla famiglia Gaglioffi; la costruzione, sicuramente interrotta dopo il citato terremoto, in tale fase si avviava a conclusione con l'avvio dei lavori per la facciata; questa, rimasta tuttavia incompiuta, sulla base di quanto realizzato avrebbe dovuto ispirarsi al prospetto di Collemaggio, completato nello stesso periodo.[40]

Il già citato convento di Atessa, visitato da un religioso di Lucca tra il 1362 e il 1365, veniva descritto ampio e comodo, come la chiesa adiacente che quindi doveva essere già utilizzata. Nel 1385, un altro documento riporta notizia dei Predicatori presenti a Vasto, località sulla costa, non distante da Atessa; secondo tale fonte, non esisteva ancora l'edificio conventuale e i frati venivano ospitati nei palazzi dei marchesi di Vasto; si ha notizia di una loro chiesa soltanto nel 1388, mentre due anni dopo viene citata per la prima volta in un testamento quella di Ortona. I Predicatori negli anni seguenti si insediarono pure in altre località abruzzesi, tra cui Lanciano, Castel di Sangro e Caramanico, dando origine a compagini architettoniche comunque non più riferibili all'architettura trecentesca.[41]

Fino al XVI secolo le comunità domenicane abruzzesi non formarono una Provincia autonoma, istituita soltanto nel 1601 con la creazione della Provincia Aprutina o di Santa Caterina.[42] Già nel Trecento, però, si assiste ad incessanti scambi tra i vari conventi, il che consentì ai Predicatori di sviluppare un *continuum* di esperienze, alla stregua degli altri ordini mendicanti, contribuendo fortemente anche all'uniforme sviluppo culturale ed artistico di una regione per altri aspetti tanto disomogenea. La soppressione napoleonica del 1808 alterò o cancellò gli edifici conventuali, rendendone difficile la conoscenza; al contrario, furono preservate quasi tutte le chiese. Queste ultime conservano, almeno in parte, tracce della loro memoria materica, che può essere ulteriormente investigata attraverso indagini più approfondite inerenti la costruzione di questi edifici.

[39] *Convento di S. Domenico* 1998.
[40] Gavini 1927, p. 191.
[41] Adorante 2016.
[42] Carderi 1964, p. 200.

Bibliografia

Abbate F., 1998, *Il Sud angioino e aragonese*, Roma.

Adorante M.A., 1988, *S. Domenico e S. Chiara in Atri*, «OPUS», 1, pp. 95-118.

Adorante M.A., 2016, *L'architettura dei Domenicani in Abruzzo*, Pescara.

Antinori A.L., 1927, *Corografia storica degli Abruzzi, Puntata II*, «Bullettino della Società di Storia Patria Abruzzese "Anton Ludovico Antinori"», XXXVI-2bis, pp. 155-176.

Antonini O., 2010, *Architettura religiosa aquilana*, Todi.

Bartolini Salimbeni L., 1998, *Delle tipologie religiose nell'architettura abruzzese fra XI e XIX sec.*, «Rivista dell'istituto di Studi Abruzzesi», XXXVI, pp. 205-306.

Bruzelius C., 2005, *Le pietre di Napoli*, Roma.

Carderi B., 1964, *La provincia domenicana d'Abruzzo,* «Archivum Fratum Praedicatorum», XXXIV, pp. 191-229.

Carderi B., 1976, *I Domenicani nella diocesi di Penne,* Teramo.

Ciarelli S., Sgattoni M., 1977, *Il Fondo Palma,* Teramo.

Colapietra R., 1999, *Il complesso conventuale di San Domenico all'Aquila*, L'Aquila.

Convento di S. Domenico 1998 = *Convento di S. Domenico, palazzo Provinciale*, Catalogo della mostra, a cura dell'Archivio di Stato di Chieti, Chieti.

Di Simone P., 2016, *Rotte angioine. Trasmissione di modelli figurativi e mobilità degli artisti tra Napoli e il versante adriatico del Regno: il caso di San Domenico a Penne*, «Hortus Artium Medievalium», 22, pp. 313-325.

Gavini I.C., 1927, *Storia dell'Architettura in Abruzzo*, Milano-Roma, voll. I-II.

Giannatonio R., 1988, *Il terremoto del 1706 a Sulmona*, «OPUS», 1, pp. 119-144.

Moretti M., 1969*, Architettura medievale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo),* Roma.

Palma N., 1834, *Storia della città e Diocesi di Teramo*, Teramo, vol. IV.

Penone D., 1998, *I Domenicani nei secoli. Panorama storico dell'Ordine dei Frati Predicatori*, Bologna.

Piccirilli P., 1886, *Architettura ogivale in Sulmona*, Lanciano.

San Domenico 2011 = *San Domenico a L'Aquila*, a cura di M. D'Antonio, Pescara.

Savini F., 1931, *Il restauro del S. Domenico di Teramo nello stile originario romanico-gotico*, Teramo.

Sorricchio L., 1893, *Il comune atriano nel XIII e XIV secolo. Esame storico originale su di una raccolta diplomatica inedita posseduta dall'autore*, Atri.

Zecca V., 1914, *La chiesa di S. Domenico di Chieti nella storia e nell'arte*, Teramo.



fig. I – Martis (Sassari). Chiesa di San Pantaleo, facciata (foto dell'autrice).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b3

Nicoletta Usai

Architettura gotica nella Sardegna del Trecento. Dalle prime fondazioni francescane del nord dell'Isola alla diffusione nel territorio di nuovi modi costruttivi*

1. Introduzione

Tra la metà del Duecento e gli inizi del Trecento la Sardegna è interessata dalla costruzione di aule di culto, con funzione di cattedrali, di chiese monastiche, di parrocchiali, che evidenziano alcune novità sia icnografiche sia decorative, rispetto alla tradizione costruttiva precedente. Ai diffusi impianti mono o trinavati con abside dal tracciato semicircolare si affiancano fabbriche sia ad aula unica sia tripartita, ma con l'area del coro a terminazione piana.[1]

Pur nella difficoltà di ricostruire un quadro di insieme dettagliato, a causa delle profonde modificazioni occorse a molti degli edifici in questione, il recente riesame dei paramenti murari della chiesa di Santa Maria di Castello, oggi cattedrale di Cagliari,[2] dei resti di San Francesco di Stampace, sempre nel capoluogo isolano, della cattedrale di Oristano, della Santa Maria di Betlem di Sassari, consente di poter individuare con chiarezza i nuovi modi costruttivi e decorativi la cui diffusione sembra potersi collocare tra la seconda metà del XIII secolo e gli inizi del successivo.[3]

La comprensione della portata di queste novità è possibile anche attraverso l'esame di fabbriche di minori dimensioni, collocabili cronologicamente nel XIV secolo e meglio conservate rispetto ai più antichi prototipi. Particolarmente interessante, a tal proposito, è il territorio dell'odierna Provincia di Sassari, che ospita chiese che sembrano replicare tipologie costruttive e decorative della più antica chiesa francescana di Santa Maria di Betlem. Il presente saggio focalizza l'attenzione proprio sui cantieri attivi nel nord dell'Isola, riservando ad altra sede una più ampia trattazione su scala regionale.

* In considerazione del contenuto spazio a disposizione, si presentano in questo saggio solo i risultati preliminari della più ampia ricerca, in corso di svolgimento, relativa all'architettura del Trecento in Sardegna.

1 Un quadro di insieme relativo all'architettura in Sardegna tra XIII e XIV secolo è contenuto nel volume di Coroneo 1993, al quale si rimanda.

2 I dati emersi dal riesame delle fasi medievali della cattedrale di Cagliari sono contenuti in Nonne 2020, pp. 13-42.

3 Per quanto riguarda la chiesa di San Francesco di Stampace si rimanda a Coroneo 1993, p. 267; Segni Pulvirenti, Sari 1994, pp. 28-31. Sulla cattedrale di Oristano si veda Coroneo, Pasolini, Zucca 2008. Per la chiesa di Santa Maria di Betlem si vedano Coroneo 1993, p. 269; Segni Pulvirenti, Sari 1994, p. 101; Porcu Gaias 1996, pp. 40-44.



fig. 1 – Sassari. Chiesa di Santa Maria di Betlem, facciata (foto dell'autrice).

2. I frati minori a Sassari. Santa Maria di Betlem

Diversi gruppi di frati minori, a partire dal 1230 e lungo il corso di tutto il secolo si stanziano nei più rilevanti centri urbani e costruiscono importanti fondazioni. Il convento di San Francesco di Oristano è già documentato nel 1253, San Francesco di Stampace a Cagliari è edificata tra la fine del XIII e i primi del XIV secolo, Santa Maria di Betlem a Sassari sembra potersi collocare tra l'ultimo quarto del XIII secolo e i primi anni del Trecento.[4]

Può essere utile dar conto, per sommi capi, delle vicende relative alla fabbrica francescana in territorio di Sassari, legata ad una comunità attestata in città con certezza dal 1322, ma la cui azione nel centro urbano potrebbe anticiparsi agli anni '70 del Duecento.[5] L'attuale fabbrica si connota come palinsesto che assomma in sé fasi costruttive di cronologie differenti. L'esame dell'edificio consente di ipotizzare, per la fase di fine XIII- inizi XIV secolo, un impianto ad aula mononavata, dotata di copertura lignea, con transetto poco sporgente e tre cappelle presbiteriali voltate a crociera a terminazione piana, in coerenza con quanto stava accadendo nelle fabbriche cagliaritane

[4] Per un panorama di insieme sugli insediamenti dei frati minori in Sardegna dalle origini fino all'età moderna si rimanda ai volumi scritti da Padre Leonardo Pisanu. In particolare per le fondazioni del XIII e XIV secolo si veda Pisanu 2000, pp. 54- 94.

[5] Pisanu 2000, pp. 81-82.



fig. 2 – Cagliari. Luigi Piloni, Giuseppe Cominotti, *S. Maria di Betlem, Convento de' Calustrali di San Francesco* (Università degli Studi di Cagliari, Collezione Sarda, immagine pubblicata su concessione dell'Università degli Studi di Cagliari, aut. prot. n. 0080931 del 31/03/2020).

di San Francesco di Stampace e di Santa Maria di Castello, così come nella cattedrale di Oristano.[6]

Nella chiesa francescana sassarese rimane, dell'area del coro, solo la cappella laterale meridionale, con volta a crociera su archi ogivali. La facciata tripartita, in cantoni di arenaria di media pezzatura, ha nello specchio inferiore il portale d'accesso, architravato e strombato con successione di gole e tori, sopraccigliato e decorato con motivo a punte di diamante (*fig.* 1). Negli stipiti si inseriscono capitelli a *crochet*. Archetti a doppia ghiera semicircolare su peducci, decorati con motivi geometrici, corrono al di sotto della cornice marcapiano che segna il passaggio al secondo ordine, al centro del quale si apre un grande oculo. Di fattura moderna dovrebbe essere l'oculo del frontone, mentre coerenti con la fase di impianto sarebbero gli archetti ogivali, trilobati all'interno, impostati su peducci prismatici e posti sul fianco settentrionale dell'edificio.

Un acquerello di Giuseppe Cominotti datato 1832 (*fig.* 2), precedente alle demolizioni dell'architetto Antonio Cano,[7] mostra il braccio nord del transetto della chiesa nella sua conformazione pressoché originaria, con l'unica alterazione dovuta all'inserzione di contrafforti diagonali, realizzati per

[6] Coroneo 1993, p. 262; Porcu Gaias 1996, pp. 40-44.

[7] Il frate Antonio Cano, attivo in Sardegna tra 1810 e 1840, fu allievo di Canova all'Accademia di San Luca a Roma, e successivamente fu nominato scultore e architetto regio. A partire dal 1813 egli avviò una serie di rifacimenti che interessò prima il convento e successivamente la chiesa di Santa Maria di Betlem a Sassari. Nel dettaglio Cano, che dovette agire su un monumento già fortemente manomesso da interventi precedenti, modificò l'assetto della navata con lesene molto aggettanti terminanti con capitelli compositi e realizzò una cupola a pianta ellittica in luogo del precedente transetto. Gli interventi interessarono anche il coro e la sagrestia, suscitando opinioni contrastanti negli eruditi sardi dell'epoca. Si vedano Naitza 1992, p. 256; Ingegno 1993, pp. 75-76.

sostenere le volte a crociera in sostituzione delle capriate lignee medievali, e di una lunga abside semicircolare che si innesta su quella quadrangolare duecentesca. L'osservazione diretta del dipinto,[8] oggi custodito presso la Collezione Sarda Luigi Piloni dell'Università degli Studi di Cagliari,[9] permette di evidenziare soprattutto l'apertura, nel braccio settentrionale del transetto, di due larghe monofore ogivali con sopracciglio pensile.

Lo schema icnografico adottato a Sassari, con aula unica, transetto poco aggettante e tre cappelle presbiteriali a terminazione piana, parrebbe accostabile, pur con alcune differenze, alla tipologia denominata, in sede critica, come sala francescana a tre cappelle, che avrebbe nel San Francesco di Cortona il più antico esemplare, privo di transetto e con tre cappelle voltate.[10] La pianta sassarese si ripropone, in territorio isolano, nella fabbrica cagliaritana di San Francesco di Stampace, e trova dei confronti in altre chiese in territorio peninsulare. A titolo esemplificativo si citano le chiese francescane di Udine,[11] di Pescia[12] e di Cassine, edificate nel corso del XIII secolo.[13] Con la conventuale di Udine la chiesa sassarese condivide anche la presenza di ampie finestre nel lato breve del transetto, come testimoniato dall'acquerello del 1832, che comportano la più rilevante delle novità introdotte nelle chiese dell'isola, l'ingresso di luce copiosa per illuminare lo spazio interno dell'edificio. Questa modalità di concepire l'edificio religioso si pone in netta discontinuità con la tradizione costruttiva precedente, basata su masse murarie piene, spesso con la sola stretta monofora absidale a rischiarare l'interno.[14]

3. Repliche e varianti del prototipo nel territorio del nord Sardegna

Diversi elementi strutturali e architettonici individuati nella fabbrica di Santa Maria di Betlem sono replicati, con maggiore o minore aderenza al modello, in diverse chiese del territorio, innestandosi in un tessuto costruttivo in fase di cambiamento rispetto alla precedente tradizione edificatoria.[15]

Un primo importante dato da evidenziare è l'adozione, in diversi edifici del territorio circostante, della versione semplificata della pianta della

[8] L'opera ha le dimensioni di 23,5×37 cm senza cornice ed è realizzata con la tecnica dell'acquerello in bianco e nero.

[9] I miei sentiti ringraziamenti vanno al magnifico rettore dell'Università degli Studi di Cagliari, prof.ssa Maria Del Zompo, per aver consentito la pubblicazione della riproduzione fotografica dell'acquerello (aut. prot. 0080931 del 31/03/2020), e all'amica e collega Rita Pamela Ladogana, responsabile scientifico della Collezione Sarda Luigi Piloni, per aver facilitato le mie ricerche.

[10] Schenkluhn 2003, pp. 65-67.

[11] Simbeni 2010, pp. 95-96.

[12] Schenkluhn 2003, p. 69.

[13] Beltramo 2018, pp. 480-484; si vedano anche le riflessioni sul tema in Nonne 2020, p. 19.

[14] Esemplificative di queste modalità costruttive, limitandosi a citare solo alcuni casi, sono le fabbriche duecentesche delle cattedrali di Santa Maria di Tratalias (Sud Sardegna), di San Pantaleo di Dolianova (Sud Sardegna), ma anche edifici di dimensioni e respiro minore, come San Leonardo di Masullas (Oristano) o San Mamiliano di Samassi (Sud Sardegna). Per tutti i casi citati si rimanda a Coroneo 1993 e relativa bibliografia.

[15] Non esistono, al momento, studi specifici relativi a questo argomento. Si rimanda alle riflessioni sul tema proposte da Coroneo 1993, pp. 261-266.

chiesa di Santa Maria di Betlem. Ciò si concretizza mediante la diffusione di fabbriche a navata unica, coperte a capriate lignee e con unica abside a terminazione piana, voltata a crociera. Tale schema è adottato nelle chiese di San Donato, nel centro storico di Sassari, di San Leonardo di Bosove e di San Giacomo di Tániga, nelle vicinanze dell'abitato, così come nel Sant'Andrea di Geridu in territorio di Sorso (Sassari).[16] È interessante sottolineare come tali schemi planivolumetrici prendano un certo spazio nell'intero panorama isolano come attestano, tra le altre, anche le chiese oristanesi di Santa Chiara e della Maddalena di Silì,[17] a fronte di un certo perdurare del più datato modello con abside a tracciato semicircolare.

Relativamente alla plastica architettonica, sempre partendo da ciò che rimane della fabbrica francescana sassarese, si evidenzia la diffusione di una serie di schemi decorativi che si ripetono, toccando in alcuni casi discreti esiti qualitativi. Tra le fabbriche cronologicamente più vicine all'edificazione di Santa Maria di Betlem è collocabile quella di San Donato, nel centro storico di Sassari.[18] Della fase tardo duecentesca, momento nel quale la chiesa è nominata parrocchia urbana insieme a San Nicola, Sant'Apollinare, San Sisto e Santa Caterina, si conservano la porzione inferiore della facciata e il fianco settentrionale che termina con archetti in conci di arenaria di media pezzatura. Il portale di facciata, oggi tamponato, è strombato e modanato e presenta capitelli a *crochets*. Nel fianco gli archetti, a sesto acuto esternamente e trilobati internamente, impostano su peducci prismatici. Proprio questi elementi di scultura architettonica replicano gli omologhi collocati nel fianco settentrionale di Santa Maria di Betlem, e sono poi ripresi e replicati, in maniera fedele, nella chiesa di San Giacomo di Taniga,[19] a tutt'oggi la fabbrica gotica meglio conservata del sassarese.

L'edificio si collocava nel sito dell'insediamento di *Taniga*, dove era anche la chiesa cassinese di Santa Maria, documentata nel 1112. Nessuna fonte riporta notizie della fabbrica della chiesa intitolata a san Giacomo, in conci calcarei di media pezzatura. L'impianto mononavato, coperto con capriate lignee è concluso da abside orientata dal tracciato quadrangolare voltata a crociera costolonata. In questo caso, come verosimilmente nel modello di Santa Maria di Betlem, si è scelto un sistema di coperture misto, atto a differenziare l'area dei fedeli da quella del clero. In alzato i paramenti murari, pur ampiamente rimaneggiati, non sono segnati da membrature verticali, ma da tre grandi monofore, visibili sul fianco meridionale, al colmo del quale sono i già visti archetti a sesto acuto e trilobati, poggianti su peducci prismatici decorati con protomi fito-zoo-antropomorfe. Anche in questo caso si può notare la presenza di grandi aperture che, in netta antitesi con le strette monofore della tradizione costruttiva precedente, consentono alla luce di penetrare nello spazio interno dell'edificio (*fig.* 3).

[16] *Ibidem* 1993, pp. 270-273 con bibliografia.

[17] L'abside a terminazione piana si individua, oltre ai casi già citati, anche a Sant'Agata di Quartu Sant'Elena (città metropolitana di Cagliari), San Gregorio di Sardara (Sud Sardegna), Santa Maria di Mogoro (Oristano), San Martino di Oristano, San Gavino di San Gavino Monreale (Sud Sardegna), San Leonardo di *Siete Fuentes* di Santu Lussurgiu (Oristano). Si veda Coroneo 1993, pp. 277- 283. Per la chiesa di Santa Chiara di Oristano si vedano Pala, Usai 2009, pp. 19-42; Usai 2011, pp. 77-99; Meloni *et al.* 2017, pp. 95-126; Pala 2020, pp. 367-404. Si leggano anche le riflessioni contenute nel saggio di Andrea Pala, in questo stesso volume.

[18] Coroneo 1993, p. 270; Porcu Gaias 1996, pp. 46-47.

[19] Coroneo 1993, p. 271; Porcu Gaias 1996, pp. 47-49.



fig. 3 – Sassari. Chiesa di San Giacomo di Taniga, fianco meridionale (foto dell'autrice).

In facciata il portale, a sesto acuto con arco di scarico modanato, sembra riprendere, per ciò che è possibile vedere data l'estrema consunzione nel quale versa, lo schema del prospetto di San Donato. Sormonta l'accesso alla chiesa una grande monofora internamente trilobata, con sopracciglio pensile modanato, analoga alle finestre del fianco sud e del tutto simili anche alle aperture riportate nell'acquerello che riporta il perduto transetto di Santa Maria di Betlem. Passando al prospetto absidale, la cui ampia finestra è di ripristino, non può che evidenziarsi la replica, nell'adozione della terminazione piana, dello schema adottato a Santa Maria di Betlem, usato anche a Sant'Andrea di Geridu, imponente chiesa del perduto villaggio omonimo,[20] e a San Leonardo di Bosove, oggi nota con l'intitolazione di Nostra Signora del Latte Dolce, nella periferia urbana di Sassari.[21]

A quest'ultima chiesa era annesso un ospedale per la cura dei lebbrosi, prima alle dipendenze della casa madre di San Leonardo di Stagno a Pisa, e successivamente al 1257 gestito dal monastero femminile di Ognissanti di Pisa. Osservando il fianco settentrionale è abbastanza agevole intuire l'addizione, ad una fabbrica precedente, dello spazio presbiteriale a pianta quadrangolare. Dell'anteriorità dell'aula rispetto all'attuale abside, la cui bifora è di ripristino, sarebbero testimonianza anche gli archetti di coronamento del muro laterale, ancora a tutto sesto su peducci variamente sagomati.

La funzione di modello di Santa Maria di Betlem rispetto alle chiese di area sassarese dimostra grande forza di diffusione anche dal confronto con due fabbriche geograficamente più lontane dal capoluogo, perché

[20] Sul villaggio scomparso di Geridu si vedano Milanese 2001; Milanese 2004, pp. 12-17.
[21] Coroneo 1993, p. 272; Porcu Gaias 1996, pp. 50-51.

collocate nella sub-regione dell'Anglona, nelle quali tuttavia le novità, pur visibili, si innestano su una tradizione costruttiva locale che ne stempera la carica innovativa.

La chiesa di Santa Maria nell'abitato di Santa Maria Coghinas (Sassari) presenta, in un prospetto ampiamente rimaneggiato in età moderna, tracce della facciata ascrivibile al XIV secolo, probabilmente realizzata su un edificio precedente del quale rimane l'abside a tracciato semicircolare.[22]

In ciò che resta del prospetto sono visibili gli archetti di coronamento degli spioventi, a sesto acuto esternamente e trilobati internamente, su peducci prismatici molto erosi, sul modello di quelli sassaresi, così come dalla chiesa francescana sembra mutuata la decorazione a punte di diamante, presente nel sopracciglio dell'arco di scarico del portale, che a Santa Maria Coghinas (Sassari) sembra ulteriormente replicato in forma bidimensionale nella banda interna.

Lo schema del prospetto principale appare analogo a quello ancora oggi visibile a Santa Maria di Betlem, con il portale e l'oculo nel medesimo asse centrale, *format* ripreso, con ancora maggiore fedeltà, nella chiesa di San Pantaleo alla periferia del piccolo abitato di Martis (Sassari).[23]

Della fabbrica di questa chiesa (*fig.* I), che si presenta assai problematica per diversi aspetti, mancano notizie documentarie. L'edificio tuttavia presenta elementi di interesse, a fronte di una quasi inesistente tradizione di studi. Limitando l'esame, in questa sede, al prospetto principale, lo schema della facciata riporta, ancora una volta, archetti a coronamento degli spioventi, oculo con ghiera strombata mediante tori e gole, portale architravato con stipiti a rincassi che continuano nell'arco di scarico. Se il modello riporta al prospetto della Santa Maria di Betlem, l'esecuzione denuncia tuttavia una maestranza portata all'appiattimento e alla semplificazione, forse ancora legata a canoni espressivi tradizionali, come denuncerebbe la bicromia dell'oculo.

4. Alcune note conclusive

Ciò che si è cercato di argomentare per il nord dell'isola può essere osservato anche per il centro e per il sud della Sardegna. Chiese come Santa Chiara e San Martino a Oristano, Santa Maria Maddalena di Silì (Oristano), Santa Maria di Mogoro (Oristano) e, scendendo verso il sud, San Gavino a San Gavino Monreale (Sud Sardegna) e Sant'Agata di Quartu Sant'Elena (città metropolitana di Cagliari), sono testimoni della diffusione di nuove modalità di articolazione dello spazio e di realizzazione del decoro architettonico che devono aver preso l'avvio da grandi cantieri costruttivi della fine del secolo precedente.[24] La linea interpretativa che vede i Minori come portatori, dopo i cistercensi, delle novità nell'isola ha sempre una sua validità,[25] ma occorre inserire anche la Santa Maria di Castello di Cagliari e la cattedrale di Oristano tra i grandi cantieri

[22] Coroneo 1993, p. 273.
[23] *Ibidem*, p. 273.
[24] Cfr. *supra* nota 17.
[25] Coroneo 1993, p. 261.

che devono aver inciso negli esiti che oggi sono visibili solo in edifici di minori dimensioni.[26]

Il tema, che ha avuto un risalto marginale nella storia degli studi sull'architettura medievale nell'isola, appare oggi da rileggere e ripensare in maniera più organica, alla luce anche delle più recenti riflessioni. L'esiguità dei dati storici, relativi alle chiese esaminate, conduce a chiedersi chi potesse avere le risorse economiche e l'interesse a costruire chiese aggiornate rispetto alle novità in via di diffusione, ovvero ad aggiornare edifici già presenti sul territorio. La questione si pone di primario rilievo soprattutto per la migliore comprensione di edifici come San Giacomo di Taniga, che pare evidenziare un buon grado di aggiornamento, frutto del lavoro di maestranze capaci.

[26] I recentissimi studi condotti sull'odierna cattedrale di Cagliari (già Santa Maria di Castello) da Claudio Nonne portano a ritenere che anche quell'edificio avesse un'abside a terminazione piana, così come la chiesa di San Francesco di Stampace. Come già affermato dallo studioso non si può escludere che anche le due importanti fondazioni cagliaritane abbiano funto da modelli per molte delle aule di culto erette in Sardegna tra metà XIII e XIV secolo. Si veda Nonne 2020, pp. 19-20.

Bibliografia

Beltramo S., 2018, *Nuove ricerche sulle architetture francescane: San Francesco di Cassine e di Alessandria,* Atti del IV Ciclo di Studi Medievali (Firenze 2018), pp. 480-484.

Coroneo R., 1993, *Architettura romanica dalla metà del Mille al primo '300*, Nuoro.

Coroneo R., Pasolini A., Zucca R., 2008, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari.

Ingegno A., 1993, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano.

Meloni *et al*. 2017, *I monasteri delle clarisse a Cagliari e Oristano (secoli XIV-XVI). Fondazione, ruolo sociale, patrimonio artistico*, in G.T. Colesanti, B. Garí, N. Jornet-Benito (a cura di), *Clarisas y dominicas. Modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, Firenze, pp. 95-126.

Milanese M., 2001, *Geridu: archeologia e storia di un villaggio medievale in Sardegna*, Sassari.

Milanese M., 2004, *Il villaggio medievale di Geridu (Sorso, Sassari)*, in M. Milanese (a cura di), *Studi e ricerche sul villaggio medievale di Geridu: miscellanea 1996-2001,* Firenze, pp. 12-17.

Naitza S., *Architettura dal tardo Seicento al Classicismo Purista,* Nuoro, 1992.

Nonne C., 2020, *La chiesa di Santa Maria di Castello. Analisi delle forme medievali della cattedrale di Cagliari*, in N. Usai, C. Nonne (a cura di), *1618-2018. Quattrocento anni del Santuario dei Martiri nella cattedrale di Cagliari*, Ghilarza, pp. 13-42.

Pala A., 2020, *Arte e architettura dei Francescani e delle Clarisse nelle città della Sardegna medievale (secc. XIII-XIV)*, in T. Sabater, M. Cerdà Garriga, A. Juan Vicens (a cura di), *Ciutat és congregació concordant de moltes persones. La ciutat a l'edat mitjana*, Palma, pp. 367-404.

Pala A., Usai N., 2009, *L'utilizzo delle nuove tecnologie a servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero di Santa Chiara ad Oristano. Dipinti e sculture lignee medievali*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», XXVI, pp. 19-42.

Pisanu L., 2000, *I frati minori di Sardegna dal 1218 al 1639: origini e forte sviluppo della presenza francescana nell'isola*, Cagliari.

Porcu Gaias M., 1996, *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*, Nuoro.

Segni Pulvirenti F., Sari A., 1994, *Architettura tardogotica e di influsso rinascimentale*, Nuoro.

Schenkluhn W., 2003, *Architettura degli Ordini Mendicanti. Lo stile architettonico dei Domenicani e dei Francescani in Europa*, Padova.

Simbeni A., 2010, *La decorazione trecentesca nelle cappelle absidali di San Francesco a Udine*, «IKON», 3, pp. 95-108.

Usai N., 2011, *Signori e chiese. Potere civile e architettura religiosa nella Sardegna giudicale (XI-XIV secolo)*, Cagliari.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b4

Filippo Gemelli

L'architettura del convento dei frati minori di Pozzuolo Martesana

San Francesco di Pozzuolo Martesana, originariamente intitolato a Santa Maria, è uno dei pochi conventi dei frati minori nella Lombardia di XIII e XIV secolo a conservare, oltre alla chiesa,[1] anche consistenti porzioni degli spazi attorno al chiostro, per quanto in buona parte in condizioni di abbandono, ma soprattutto è un caso quasi unico per il fatto che conosciamo con sicurezza la data di inizio della sua costruzione. Sebbene, infatti, una prima comunità di frati sia testimoniata già entro l'inizio degli anni settanta del Duecento,[2] il convento che vediamo oggi fu costruito grazie a un ingente lascito del cardinale Pietro Peregrosso del 1295, anno di stesura del suo testamento.[3]

1. La committenza

Il cardinale Peregrosso fu uno dei più influenti e importanti membri della curia nell'ultimo quarto del secolo, dirigendo della Cancelleria pontificia per dodici anni sotto sette diversi papi.[4] Sebbene originario di Milano, dove il padre possedeva una casa con annessa bottega da fornaio, la sua famiglia doveva provenire da Pozzuolo, dove ancora risiedevano quei parenti definiti "indigenti" («pauperibus consanguineis meis de Pozzolo») e beneficiati nel testamento. I donativi riservati ai famigliari possono essere interpretati come un'operazione di promozione sociale della propria consorteria, al pari dalla costruzione del convento nel borgo d'origine. Infatti, fra i corposi lasciti di carattere più istituzionale connessi alla sua attività di alto prelato, ovvero alla chiesa cattedrale di Parigi e di Laon, di cui fu membro del capitolo canonicale, spicca di gran lunga la fortissima cifra di mille fiorini d'oro destinati alla costruzione del convento minorita.

La scelta dei frati minori dovette essere determinata dalle relazioni intessute dal cardinale ai tempi della stesura della bolla *Exiit qui seminat* (1279), di importanza fondamentale per gli sviluppi dell'Ordine alla fine del Duecento.[5] Il documento ebbe lo scopo di sopire quei contrasti che negli anni settanta del secolo, a distanza di decenni dalle bolle di Gregorio IX e Innocenzo IV, ancora esacerbavano il dibattito sul ruolo degli ordini mendicanti e in particolare sulla questione nodale della proprietà.[6] La

fig. I – Pozzuolo Martesana. Chiesa di San Francesco, facciata (foto dell'autore).

1 Sull'architettura del convento cfr. Romanini 1964, pp. 104-106; Mantovani 1983, pp. 344-353; Cassanelli 2002, pp. 254-256.

2 Citata fra quelle della custodia di Milano nella così detta serie Hungarica, il primo elenco degli insediamenti minoritici stilato dal capitolo generale di Parigi tra il 1266 e il 1274, cfr. Pellegrini 1984, p. 295.

3 Sulla scoperta e per l'edizione del testamento cfr. Pini 1996, pp. 61-72, 173-205.

4 Andenna 2015, pp. 330-333.

5 Sulla bolla cfr. Sedda 2016, pp. 139-174, 401-428.

6 Per un inquadramento: Merlo 2003, pp. 232-252.

Exiit qui seminat costituì una delle interpretazioni più dettagliate della regola minoritica, rivestendo un ruolo cruciale nella strategia di lungo corso del papato per indirizzare l'assetto e la natura stessa dell'Ordine. Il cardinale fu membro della commissione degli esperti di diritto incaricata di redigere la bolla.[7] Ma il rapporto fra Peregrosso e i frati minori non fu di natura solo politico-istituzionale, ma anche più personale, come rivela l'indicazione testamentaria per la sepoltura presso il convento di Aracoeli a Roma[8] e, naturalmente, la fondazione del convento di Pozzuolo.

2. La chiesa

Il convento fu costruito sulla strada che porta a Milano, con il prospetto della chiesa che ancora oggi connota in senso monumentale l'ingresso al borgo e doveva essere funzionale alla ricezione del traffico verso l'abitato. Si tratta di una facciata sobria ma imponente (*fig*. I), con la tipica disposizione di una triade di aperture, due monofore e il grande oculo centrale, e caratterizzata dalla presenza della pietra, altrimenti quasi del tutto assente, con il paramento della fascia inferiore in ceppo d'Adda e il portale in botticino. Le due semicolonne laterizie ai lati del portale potrebbero fa pensare alla presenza di un protiro, forse mai realizzato data l'assenza di tracce nella muratura.

La conformazione della facciata denuncia l'impianto volumetrico dell'interno: una navata unica, coperta a capriate, con un'abside a terminazione rettilinea con volta a crociera costolonata (*fig*. 1). Il settore orientale comprende anche l'inserimento di due più bassi annessi laterali, costituiti dalla coppia di cappelle, sempre quadrate e coperte da crociere costolonate, che affiancano la maggiore, e dai due stretti corridoi di disimpegno voltati a botte che permettono di accedere ai due sacelli laterali: una soluzione che si ritrovava, con ben altre proporzioni, nella chiesa di San Francesco di Brescia.[9] Sulla cappella nord si imposta il campanile, costruito in fase con la chiesa (*fig*. 2).[10] Nonostante la presenza di questa sorta di transetto atrofizzato, a Pozzuolo la concezione spaziale dell'edificio rimane quella della chiesa ad aula unica: la cappella maggiore di pianta quadrata ha le medesime dimensioni in pianta e in alzato della navata, con la quale costituisce in effetti un unico blocco, separato solo dall'alto arco acuto di ingresso all'abside.

Si tratta di una variazione della pianta ad aula unica a tre cappelle orientali diffusissima fra gli insediamenti dell'Ordine dei frati minori in Italia centrale,[11] e al contrario piuttosto rara in Italia del nord, dove la maggioranza dei conventi adottò chiese a tre navate. In Lombardia la navata unica era riservata a un ristretto gruppo di chiese di piccoli

[7] Sul coinvolgimento del cardinale cfr. *Il cardinale Pietro* 1996 e in particolare Alberzoni 1996, pp. 73-96.

[8] Nonostante il testamento indicasse la basilica di San Marco, di cui Peregrosso era cardinale titolare, quale luogo di sepoltura in caso di decesso a Roma, mentre, solo se fosse morto in altra città, il più vicino convento dei frati minori (cfr. Pini 1996, p. 176).

[9] Gemelli 2020, pp. 227-229.

[10] E con il braccio sud del chiostro, come dimostra la porta che lo metteva in comunicazione il secondo piano della torre.

[11] Schenkluhn 2003, pp. 65-71.

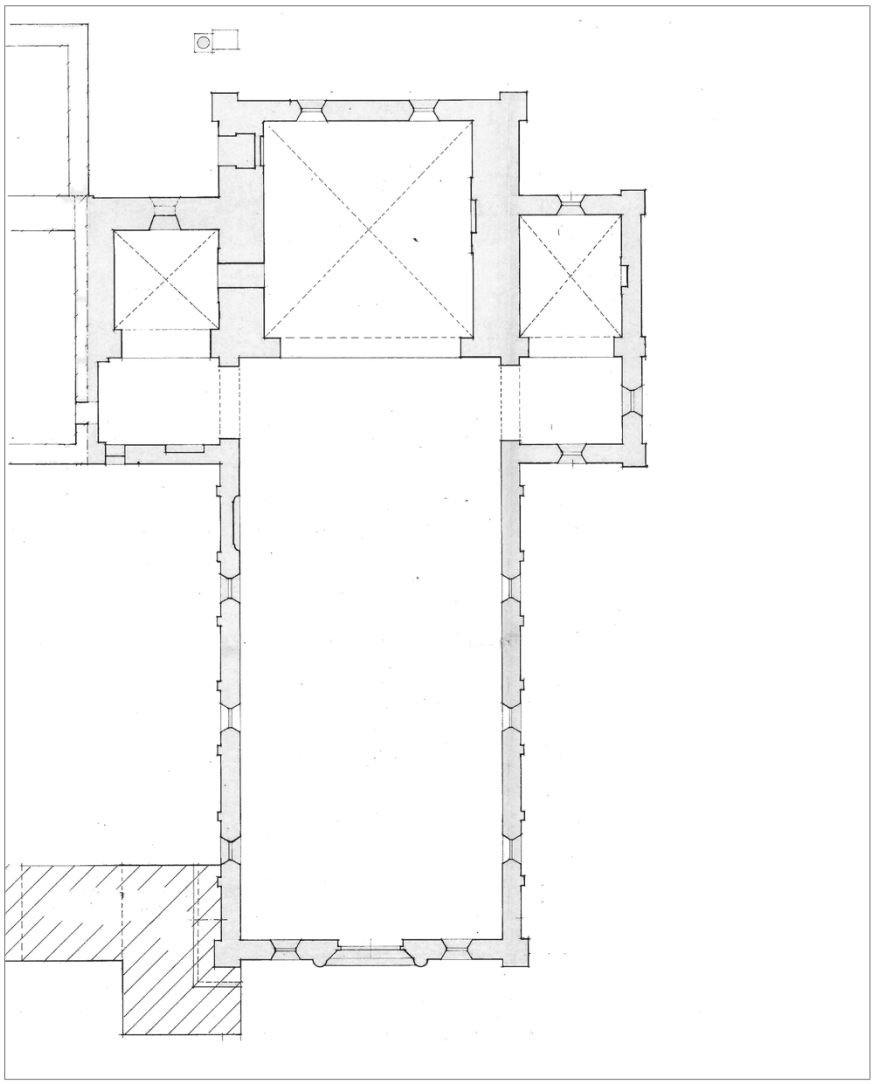


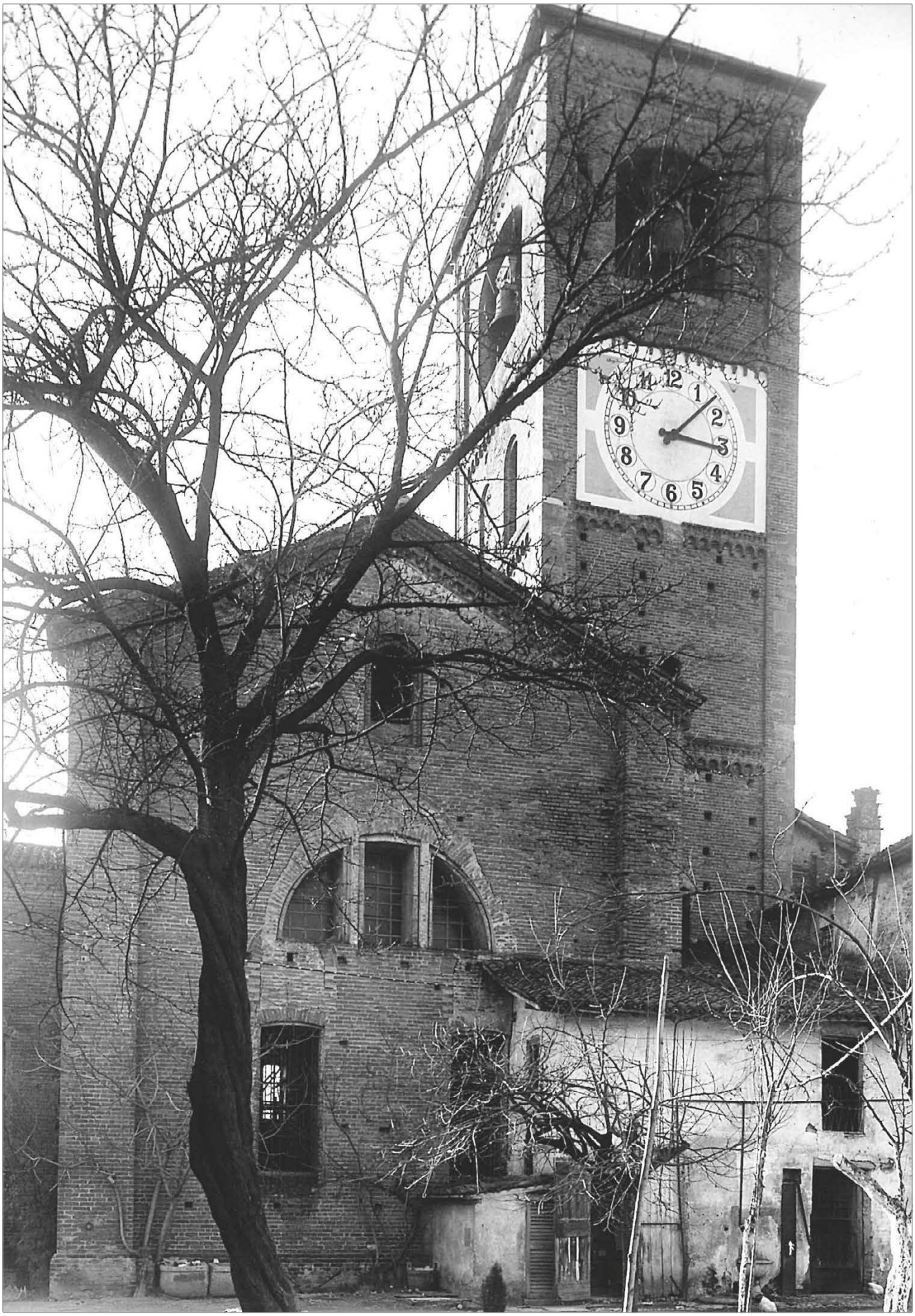
fig. 1 – Pozzuolo Martesana. Chiesa di San Francesco, planimetria (Archivio storico del Comune di Pozzuolo Martesana).

conventi, situati fuori dai grossi centri urbani, concentrati specialmente nelle custodie di Milano e Brescia.[12] Peraltro, l'adozione della navata unica non fu una novità dei frati minori, ritrovandosi nell'architettura umiliata di XIII secolo, come nella vicina San Lorenzo di Monluè, che ha diversi punti di contatto con la chiesa di Pozzuolo.[13] I due edifici condividono la presenza delle tre cappelle terminali sporgenti in pianta e non comprese entro i perimetrali dell'aula longitudinale. Il confronto più stringente per Pozzuolo rimane quello con la chiesa duecentesca delle monache domenicane (ma in origine di regola agostiniana) di Santa Maria della Vittoria a Milano, dove oltre alla navata unica vi era un transetto sporgente che introduceva le cappelle laterali,[14] con i vani di snodo antistanti le cappelle che mancano invece a Monluè. Diversamente che in questi esempi, tuttavia, a Pozzuolo l'uguaglianza dimensionale dell'abside maggiore e della navata produce uno spazio interno unitario, bipartito solo dalla differenziazione di coperture: una sorta di versione ristretta, a

[12] Per Milano si veda il San Francesco di Vimercate, a navata unica ma del quale non è chiara la conformazione presbiteriale (Cassanelli 2002, pp. 251-255); nella custodia di Brescia cfr. il convento di Francesco di Gargnano (Ibsen 2003, pp. 211-217). Vi sono poi molti altri casi più dubbi, nei quali spesso non sopravvivono le fasi costruttive più antiche.

[13] Cassanelli 2002, p. 242.

[14] *Il monastero* 1989.



navata unica, delle grandi chiese trinavate bipartite come San Francesco di Genova o San Francesco di Pavia.[15]

Per quanto riguarda le tecniche costruttive, la chiesa e il convento sembrano rispondere alla cultura architettonica locale, riscontrandosi, anche qui come in altri casi lombardi, l'assenza di tecniche edilizie che si possano definire comuni a tutte le chiese minoritiche della regione. Il modulo dei mattoni, che presentano misure costanti di 25×11×6 cm, segue una geografia territoriale che ignora i confini delle province dell'Ordine.[16] La decorazione architettonica appare particolarmente ridotta. Oltre alla facciata, sono da segnalare solo le cornici fogliate in pietra degli archi d'ingresso alle cappelle, e i costoloni trilobi dell'abside maggiore, retti da peducci baccellati (oggi scalpellati ma ancora intuibili) che sembrano derivati dalla tradizione decorativa cistercense, in particolare quella più tarda,[17] e infine i telamoni scolpiti nella cappella terminale nord, che vedremo meglio in seguito.

3. Gli spazi conventuali

Uno dei passi più interessanti del testamento di Peregrosso è l'elenco degli ambienti, oltre alla chiesa, di cui si prescrive la realizzazione: campanile, sagrestia, dormitorio, refettorio, una scuola, sala capitolare, foresteria, infermeria.[18] L'intero complesso doveva inoltre essere perimetrato da muri di cinta. Pur senza usare la parola convento, dunque, il testamento elenca esplicitamente tutti gli spazi essenziali propri della tradizione monastica.

Tali ambienti sono oggi frazionati in diverse proprietà. Nel braccio settentrionale, il solo ancora abitato, gli interventi del secolo scorso impediscono la lettura delle murature. Il braccio ovest è pure molto compromesso, ma vi sono ancora visibili gli archivolti di due portali e di una monofora che testimoniano come anche questo blocco fosse stato previsto e realizzato fin dalla prima fase. Il dato è interessante perché, sebbene l'adozione del modello claustrale chiuso fosse ormai una prassi presso l'Ordine, nei conventi più piccoli e periferici si prevedeva ancora alle fine del Duecento l'uso di un solo braccio ortogonale alla chiesa,[19] ovvero la tipica soluzione dei conventi centro italiani, soprattutto della prima metà del Duecento, quando l'utilizzo da parte dei minori della tipologia monastica del chiostro era ancora oggetto di discussione. Le gallerie, perdute, dovevano avere una copertura a tetto, data l'assenza di segni di volte sui perimetrali.

Le porzioni più interessanti si conservano nel braccio orientale, dove si riscontra la tipica organizzazione desunta dalla tradizione monastica, in

fig. 2 – Pozzuolo Martesana. Chiesa di San Francesco, fotografia storica del lato est del convento. A sinistra il fabbricato posizionato dietro al campanile, prima della demolizione (Archivio storico del Comune di Pozzuolo Martesana, 1961-1962).

[15] La diversa connotazione architettonica dello spazio presbiteriale rispetto a quello della navata si lega alla questione della presenza di un tramezzo liturgico, su cui però non abbiamo testimonianze. Difficilmente, tuttavia, dovette essere situato in corrispondenza dell'arco d'ingresso alla cappella maggiore, perché in tal caso gli stalli del coro avrebbero nascosto gli affreschi che decorano le porzioni inferiori delle pareti nella cappella maggiore.

[16] Un modulo analogo si ritrova nel San Francesco di Pavia, nella provincia genovese: Gemelli 2020, pp. 124-125.

[17] Ad esempio le mensole della sala capitolare di Morimondo. Sull'abbazia si veda da ultimo *L'abbazia di Morimondo* in c.s..

[18] Pini 1996, p. 176.

[19] È il caso di San Francesco di Gargnano: Ibsen 2003, pp. 214-215.



fig. 3 – Pozzuolo Martesana. Chiesa di San Francesco, mensole dei costoni nella cappella nord (foto dell'autore).

particolare cistercense. Si conserva l'ingresso della sala capitolare, affiancato come di consueto da due polifore, mentre al piano superiore si vedono ancora le piccole monofore che dovevano dare luce al dormitorio, la cui posizione bassa e la cui frequenza serrata indicano che lo spazio comune doveva essere frazionato in celle, forse attraverso tramezzi lignei.[20] A destra della sala capitolare era probabilmente posizionata la sagrestia, il cui volume sporge con un corpo di fabbrica di pianta rettangolare oltre il limite orientale del braccio: all'interno del prospetto est si riconoscono ancora i profili di tre alte monofore, ma anche una finestra più piccola che sembra indicare la presenza di un secondo piano. In realtà il corpo aggettante non sembra essere di prima fase ma piuttosto un'addizione, sempre della prima metà del Trecento, ma successiva alla configurazione originaria.[21]

L'articolazione interna del braccio è leggibile soltanto attraverso le planimetrie storiche, in particolare una pianta di fine Settecento (*fig*. 4),[22] e solo parzialmente visibile dalla torre campanaria, dato che il blocco è a oggi inaccessibile e versa in gravi condizioni di abbandono. In ogni caso è improbabile che la suddivisione attuale dei vani rispecchi l'organizzazione originaria, già sconvolta dalla ripartizione in abitazioni private a seguito della soppressione nel 1769.[23]

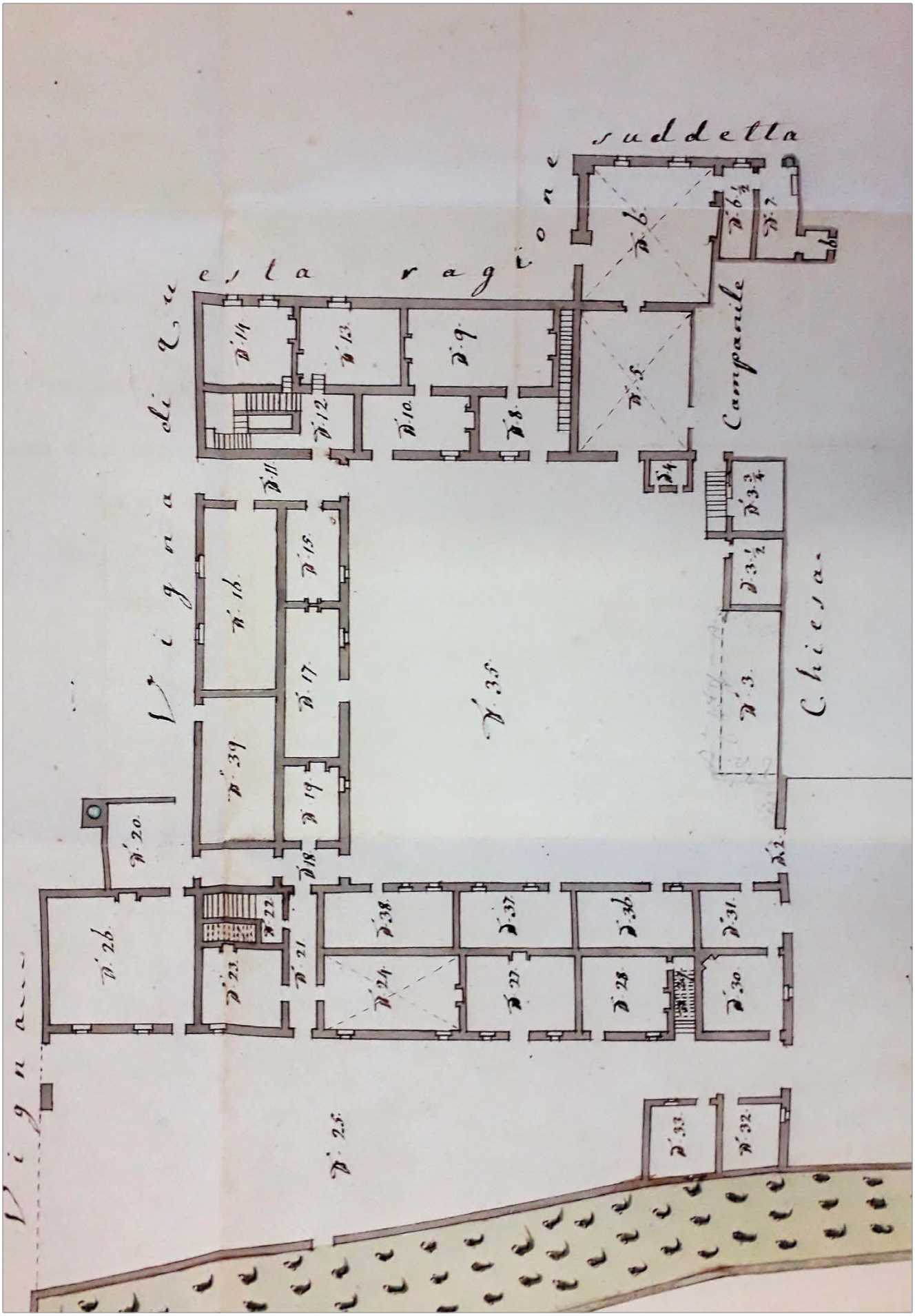
[20] Secondo una suddivisione tipicamente mendicante, già testimoniata nel dormitorio di San Domenico a Bologna (Alce 1973, pp. 130-132).

[21] Il vano aggettante si appoggia al perimetrale est del braccio orientale del chiostro. Gli spazi a ridosso della chiesa sono coperti da volte a crociera, di difficile datazione, vista anche l'impossibilità di un'analisi autoptica ravvicinata.

[22] ASMi, Fondo di religione, b. 1641, 23 dicembre 1788. L'edizione della legenda è in Pini 1998, pp. 223-235.

[23] Sulla soppressione: Pini 1998, pp. 190-193.

fig. 4 – Pozzuolo Martesana. Planimetria del 1788 con il chiostro di San Francesco dopo la soppressione (ASMi).


suddetta
ragione
Campanile
Chiesa
N. 1
N. 2
N. 3
N. 3.3/4
N. 3.1/2
N. 4
N. 5
N. 6
N. 6.1/2
N. 7
N. 8
N. 9
N. 10
N. 11
N. 12
N. 13
N. 14
N. 15
N. 16
N. 17
N. 18
N. 19
N. 20
N. 21
N. 22
N. 23
N. 24
N. 25
N. 26
N. 27
N. 28
N. 30
N. 31
N. 32
N. 33
N. 34
N. 35
N. 36
N. 37
N. 38
N. 39

4. Accessi e fruibilità dei laici

L'acceso dal convento alla chiesa avveniva attraverso due passaggi nel transetto nord, oggi entrambi murati: uno verso il chiostro e uno verso la sagrestia (*fig.* 1). Esisteva tuttavia un terzo passaggio, anch'esso murato, posizionato nel lato nord della cappella maggiore e, a giudicare dall'analisi della tessitura muraria, realizzato in rottura di muro, tagliando anche la decorazione affrescata. Oggi l'accesso guarda verso la campagna esterna, ma in origine doveva condurre agli ambienti ricavati nello spazio di risulta fra il coro, il campanile e il blocco sporgente della sagrestia (*fig.* 2). Tali ambienti furono demoliti negli anni Sessanta, con l'eccezione di una piccola porzione dell'angolare S-E, risparmiata probabilmente perché ancora reca tracce della fase medievale.[24] Il rudere, che comprende anche una monofora centinata, è infatti databile ancora al XIV secolo, come dimostra l'apparecchiatura muraria e il modulo dei mattoni, analoghi a quelli della chiesa, oltre che la mensola angolare lapidea che si trova sul lato interno e che doveva reggere il costolone di una volta a crociera. Tuttavia il blocco non apparteneva alla prima fase costruttiva, e la sua realizzazione comportò la tamponatura della finestra che dava luce alla cappella di sinistra, quella alla base del campanile, in seguito decorata con gli affreschi della *Crocifissione*, del XV secolo.[25]

La costruzione di questi spazi permise di aprire il passaggio verso l'abside, in modo da consentire l'accesso diretto dal convento alla cappella maggiore, senza passare dal transetto.[26] È lecito domandarsi se nella decisione di realizzare questo sistema alternativo di ingressi non abbia pesato la necessità di permettere una più libera fruizione della cappella nord da parte dei fedeli, evitando il passaggio dei frati dal chiostro attraverso il transetto. È probabile, infatti, che la cappella fosse fin dalla sua costruzione oggetto di patronato familiare (forse i consanguinei del cardinale Peregrosso, residenti a Pozzuolo e beneficiati dal suo testamento?), e quindi di una committenza privata, giacché, rispetto a quella meridionale, fu interessata di più campagne di affreschi e da un trattamento più raffinato anche nella realizzazione delle mensole che reggono i costoloni della volta. La coppia orientale di queste è scolpita in forma di due piccoli telamoni, con la tradizionale contrapposizione nudo/vestito (*fig.* 3).[27] I due pezzi trovano confronti nelle sculture campionesi del portale del duomo di Crema, datati ai primi anni del Trecento, ma anche in cantieri di area

[24] Fotografie della demolizione sono conservate nell'Archivio storico del Comune di Pozzuolo (cart. 1358).

[25] Cassanelli 2003, p. 256.

[26] E forse sempre in questa occasione si volle aprire l'accesso fra l'abside e la cappella di sinistra, realizzato in rottura di muro sfruttando la ghiera decorata che adornava la piscina liturgica della cappella minore (che si ritrova identica nella cappella sud), eliminata per realizzare il piccolo passaggio voltato a botte.

[27] Allusiva della doppia natura, carnale e spirituale, delle tentazioni dell'uomo (fra i molti esempi possibili, si veda l'interpretazione per capitelli del chiostro di San Vitale di Carpineti, *Romanico* 1983, pp. 190-193), o, più diffusamente in contesto civile, indicazione simbolica del diverso livello sociale, cui alludono le vesti più o meno pregiate di personaggi (cfr. il caso del Broletto di Bergamo, Buonincontri 2005, pp. 144-146; o della porta della Pescheria del duomo Modena, Frugoni 1991, pp. 19-21).

piemontese dei primi decenni di XIV secolo.[28] A cavallo tra gli ultimi anni del Duecento e l'inizio del XIV secolo si situano cronologicamente gli affreschi della cappella, che pur nel drammatico impoverimento della materia pittorica, solo in parte compensato dalle fotografie d'archivio scattate durante restauri degli anni Sessanta[29], sembrano potersi riferire a un'unica campagna, con una certa coerenza nell'impaginazione della griglia decorativa che ne incornicia i diversi soggetti.[30] La più singolare raffigurazione è quella nella parete nord, tratta dalla *Leggenda di Barlaam e Josafat*, testo di lontana origine indiana trasmesso in occidente già nel XII secolo.[31]

5. Cronologie

Alla stessa temperie culturale che caratterizzò la pittura lombarda a cavallo fra i due secoli sembra potersi attribuire anche il ciclo frammentario dell'abside maggiore, dove a una decorazione a velario orlata da una fascia di palmette entro trilobi si giustappone una teoria di busti, forse vescovi milanesi. L'associazione fra il velario e i mezzibusti, che trova un preciso precedente nell'affresco absidale di Santa Maria di Crescenzago, di tardo XIII secolo,[32] lascia solo qualche dubbio per alcune sospette sovrapposizioni dei panneggi dei vescovi sulla decorazione sottostante. Le cronologie degli affreschi più antichi indicano che furono eseguiti a ridosso della conclusione del cantiere, che dobbiamo supporre estremamente rapido, come indica anche l'unitarietà del complesso; un dato non sorprendente se consideriamo la relativa semplicità dell'impianto e la forte disponibilità finanziari garantita dal lascito del cardinale. Le coordinate cronologiche, per quello che appare un complesso realizzato entro un cantiere continuo, sono pertanto quelle degli ultimi anni novanta del Duecento e l'inizio del Trecento.

Si trattò, come si è detto, di un cantiere ben inserito nel contesto architettonico locale, per quanto riguarda le tecniche costruttive, i modelli architettonici (per quanto chiaramente selezionati fra quelli più adeguati alle esigenze dell'ordine), e per la cultura artistica degli affreschi. La parti-

[28] In particolare i più tardi telamoni nei semicapitelli del coro di San Giusto di Susa, databili al 1319-1320, messi in relazione da Giovanni Romano con le sculture del portale maggiore della cattedrale di Asti (per il capitello con il vecchio e il giovane telamone), cfr. Romano 2002, pp. 145-151. Per il portale di Crema si vedano in particolare i telamoni che reggono l'architrave: Buganza 2011, pp. 113-127. Agli anni a cavallo fra XIII e XIV secolo rimanda anche l'acconciatura arricciata a rullo del telamone vestito cfr. Bellosi 1977, pp. 9-12.

[29] Gli affreschi della cappella alla base del campanile furono riscoperti durante i lavori di restauro nel 1960-62 (sui restauri: Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Milano, cart. G-6-1875). Oltre che nell'Archivio fotografico della Soprintendenza, diversi scatti sono conservati presso l'Archivio storico del Comune di Pozzuolo (cart. 1358).

[30] La parete di fondo è occupata da figure di santi a figura intera inquadrati entro bande tripartite bianche e rosse, che si ritrovano anche nel sottarco dell'ingresso alla cappella, dove sono raffigurati i simboli degli Evangelisti, e che si raccordano alle decorazioni geometriche dei costoloni della volta e alla bordatura, sempre bianca e rossa, dell'episodio della *Parabola dell'Albero* con il protagonista tratto in salvo da una figura angelica. Su questi affreschi cfr. Consoli 1967, pp. 181-184; *Lombardia* 2002, pp. 255- 256; Scirea 2012, pp. 126-127.

[31] Nobili 2016, pp. 15-22.

[32] Sugli affreschi dell'abside di Pozzuolo: Mulazzani 1996, pp. 115-123; *Lombardia* 2002, pp. 255- 256; Scirea 2012, pp. 126-127. Su Crescenzago cfr. da ultimo Kuwabara 2017, pp. 40-55.

colare origine del convento lo avvicina ad altri casi di fondazioni per così dire 'private' di comunità minoritiche che nella prima metà del Trecento troveranno spazio presso la committenza alta, a partire dal caso di Azzone Visconti e di San Gottardo in corte. Non è chiaro se vi fu un intervento diretto di Peregrosso nelle singole scelte architettoniche del convento, anche considerando che il cardinale morì appena due mesi dopo la stesura del testamento. Lo stesso ragionamento vale per le scelte iconografiche della cappella nord. Se infatti la ricercatezza del soggetto della *Parabola dell'albero* dalla *Leggenda di Barlaam e Josafat* spinge di nuovo a ipotizzare una committenza particolare per la cappella, difficilmente possiamo immaginare una scelta dello stesso cardinale, sicuramente già morto al momento della realizzazione del complemento decorativo. Possiamo solo ipotizzare un ruolo del guardiano del convento, il cui nome, come ogni altra informazione sulla prima comunità dei frati, è sconosciuto a causa della perdita dell'archivio del convento.

Probabilmente, tuttavia, fu Peregrosso a optare per una soluzione pienamente 'conventuale', con l'adozione di un chiostro completo anche in un convento periferico, dotato, come prescritto nel testamento, di tutti gli ambienti necessari alla vita 'monastica' dei frati. Una sorta di monumento-manifesto delle posizioni più vicine al sentire della fazione conventuale nel dibattito sulla proprietà che infiammò l'Ordine negli anni settanta del Duecento e che la bolla *Exiit qui seminat* si era proposta di risolvere.

Bibliografia

Alberzoni M.P., 1996, *L'Ordine francescano fra tensioni politiche e rivalità religiose*, in *Il cardinale Pietro*, pp. 73-96.

Alce V., 1973, *Il convento di San Domenico in Bologna*, «Culta Bononiana», 2, pp. 127-174.

Andenna G., 2015, *Peregrosso, Pietro*, «DBI», 82, pp. 330-333.

Bellosi L., 1985, *La pecora di Giotto*, Torino.

Buganza S., 2011, *Le sculture dei portali: materiali di studio*, in *La Cattedrale di Crema*, Atti della Giornata di Studi (Crema 2011), Milano, pp. 113-127.

Buonincontri F., 2005, *Scultura a Bergamo in età comunale*, Bergamo.

Consoli G., 1967, *Pozzuolo Martesana-S. Francesco*, in *Studi e Ricerche nel territorio della Provincia di Milano*, Milano, pp. 181-184.

Frugoni C., 1991, *Il ciclo dei Mesi nella "Porta della Pescheria" del Duomo di Modena*, in *La Porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Modena.

Gemelli F., 2020, *L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Milano.

Ibsen M., 2003, *San Francesco a Gargnano*, in G.P. Brogiolo, M. Ibsen, V. Gheroldi, A. Colecchia (a cura di), *Chiese dell'alto Garda bresciano*, Mantova, pp. 211-217.

Il cardinale Pietro 1996 = *Il cardinale Pietro Peregrosso e la fondazione francescana di Pozzuolo Martesana (1295-1995)*, a cura di C.M. Tartari, Pozzuolo Martesana.

Il monastero 1989 = *Il monastero delle "signore bianche"*, a cura di D. Caporusso, Milano.

Kuwabara N., 2017, *Gli affreschi della fine del Duecento in Santa Maria Rossa di Crescenzago: gli ultimi giorni della Vergine e un'insolita scena di esequie nel presbitero*, «Contesti d'arte», 1, pp. 40-55.

L'abbazia di Morimondo in c.s. = *L'abbazia di Morimondo nei secoli XII e XIII*, a cura di G. Cariboni, N. D'Acunto, Spoleto.

Lombardia 2002 = *Lombardia Gotica*, a cura di R. Cassanelli, Milano.

Mantovani L., 1983, *La chiesa e il convento di San Francesco a Pozzuolo Martesana*, in *Francescanesimo in Lombardia*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 344-353.

Merlo G.G., 2003, *Nel nome di san Francesco: storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*, Padova.

Mulazzani G., 1996, *La più antica decorazione affrescata di Santa Maria Assunta di Crescenzago e di San Francesco di Pozzuolo Martesana*, in *Il cardinale Pietro*, pp. 115-123.

Nobili D., 2016, *Influssi dell'India antica nell'arte dell'Occidente medievale. Un apologo d'origine indiana nella chiesa di San Francesco a Pozzuolo Martesana*, «Arte Lombarda», 178, 3, pp. 15-22.

Pellegrini L., 1984, *Insediamenti francescani nell'Italia del Duecento*, Roma.

Pini E., 1996, *Il testamento disperso di Pietro Peregrosso*, in *Il cardinale Pietro*, pp. 61-72, 173-205.

Pini E., 1998, *Il convento francescano di Pozzuolo Martesana (1295-1769). La soppressione,* Milano.

Romanico 1983 = *Romanico mediopadano. Strada, città, ecclesia*, Parma, pp. 190-193.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano.

Romano G., 2002, *Lo scultore della "magna truna" di San Giusto*, in *La Basilica di San Giusto*, Susa, pp. 145-151.

Schenkluhn W., 2003, *Architettura degli ordini mendicanti*, Padova.

Scirea F., 2012, *Pittura ornamentale del Medioevo lombardo*, Milano.

Sedda F., 2016, *Exiit qui seminat: storia di un'autocoscienza minoritica*, «Frate Francesco», 82, 1-2, pp. 139-174, 401-428.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b5

Giorgio Milanesi

La fabbrica trecentesca di Sant'Agostino in Cremona da fra Ugolino da Parma a Ugolino Cavalcabò

1. Le origini insediative

La *Magna Unio,* la Grande Unione, che la bolla *Licet ecclesiae catholicae* del dicembre 1256 di Alessandro IV evocò, voleva e doveva essere un punto di partenza nuovo per un ordine diciamo 'sfilacciato', che fino a quel momento *non* era «vita apostolica sed confusio babylonica»,[1] un ordine al quale afferivano varie comunità di matrice eremitica enucleate da Kaspar Elm nel convegno della Mendola del 1962: i Frati Eremiti di Brettino, gli Zambonini poi legati al mantovano Giovanni Bono, i Frati Eremiti dell'Ordine di San Guglielmo, i Frati Eremiti di San Benedetto di Monte Favale e i Frati Eremiti di Sant'Agostino della Tuscia.[2] Dal quadro dello studioso emerge con chiarezza che la genesi degli Eremitani di Sant'Agostino nel 1256 fu davvero un compromesso tra istanze certo mendicanti, ma ugualmente intense spinte eremitiche nel senso romualdino del termine: non deve sorprendere, d'altra parte, che tutte queste forme di eremitismo 'proto-eremitano' provengano dal territorio a cavaliere tra Romagna, Marche e Toscana.[3]

La storia insediativa di Sant'Agostino degli Eremitani a Cremona (*fig.* 1) è decisamente articolata. Poco più di dieci anni fa Elisabetta Filippini ha compulsato le pergamene del Diplomatico dell'Archivio di Stato di Milano restituendo una puntuale parabola documentaria della genesi del convento di Cremona.[4] Sarebbe pleonastico ripercorrerne le tappe, mi limito ad alcune coordinate solo per poter comprendere la genesi delle vicende architettoniche:[5] un priore dell'ordine dei frati *remitanorum* è attestato già nel 1249. Certo ancora non si può parlare di Eremitani, perché la bolla di Alessandro IV è successiva. Il primo insediamento del nuovo ordine è attestato invece a cavallo tra 1261 e 1262: vengono avviati lavori per le strutture conventuali e sappiamo che in quel frangente essi ufficiavano in una piccola chiesa dedicata a san Tommaso nella vicinia di San Giacomo ed Egidio, nel quadrante nord-occidentale della città. La domanda è immediata: si è conservata traccia in alzato di questa prima fase insediativa eremitana? La risposta è negativa, la chiesa in alzato non mostra tracce duecentesche; occorre tuttavia segnalare che la fronte dell'attuale sagrestia e canonica che corre lungo l'odierna via Plasio rivela, a una osservazione ravvicinata, la presenza di varie aperture per almeno due piani; inoltre il paramento

fig. I – Cremona. Chiesa di Sant'Agostino, prospetto settentrionale e campanile (foto dell'autore).

1 Andenna 2005, pp. 569-631.

2 Elm 1965 (trad. it. <https://www.ghirardacci.org/_files/ugd/843b94_041718d2ea6b4af7a7c4bc2a10596400.pdf>).

3 Sulla natura della «vita religiosa» degli Agostiniani si veda Andenna 2011, pp. 77-91.

4 Filippini 2007, pp. 188-194. Segnalo anche Limonta s.d., contributo di carattere prosopografico, accurato nella ricostruzione del dibattito critico, anche anteriore al secolo XX.

5 Dopo Monteverdi 1953, pp. 7-12 (una guida turistica) e Romanini 1964, pp. 223-224, 251-252, in tempi recenti, oltre a Rurali 2002, pp. 303-305. Una lettura aggiornata si deve a Voltini 2007, pp. 404-412.



fig. 1 – Cremona. Chiesa di Sant'Agostino, prospetto sud-occidentale (foto dell'autore).

murario è caratterizzato da laterizi martellinati secondo una tipologia che lungo la Valle del Po marca edifici che si datano tra gli ultimissimi anni del XII secolo e i decenni a cavaliere della metà del secolo successivo come lo stesso palazzo Comunale o un numero elevato di chiese cittadine e non solo,[6] quindi perfettamente coerenti con la data del primo insediamento agostiniano a Cremona. Si tratta di un inedito edificio duecentesco che andrà studiato in una sede opportuna anche per chiarire meglio la cronologia e l'articolazione delle strutture interne nonché eventuali rapporti con l'adiacente chiesa. Pertanto, la presenza di analoghi laterizi nei setti murari trecenteschi della chiesa può essere letta come l'esito di un diffuso riutilizzo di materiale da costruzione della precedente fabbrica.

Le compravendite dei successivi sei decenni sembrano finalizzate a concentrare beni attorno al primitivo nucleo anche in funzione di un numero sempre crescente di frati. Conseguenza: la chiesa del 1261/62 divenne troppo piccola e partirono le pressioni – di ogni natura: politica, nobiliare, finanche ecclesiastica, passando da Azzone Visconti fino al vescovo Giovanni di Novara –, per potere avviare il cantiere di una chiesa più grande. L'area destinata alla nuova fabbrica avrebbe però dovuto interessare la chiesa diocesana di San Giacomo in Braida e dunque doveva essere firmata una sorta di liberatoria da parte del vescovo di Cremona per potere abbattere la vecchia struttura. Tali trattative durarono di fatto almeno quattro anni, dal principio del 1336 al 1339, fino a quando si ottenne da parte del vescovo la cessione di San Giacomo con la promessa di 40 soldi imperiali annui e il *nulla osta* da parte dei priori carmelitani e domenicani i cui conventi stazionavano

[6] Milanesi 2018, pp. 20-24.

nelle vicinanze del complesso eremitano a una distanza inferiore rispetto a quella imposta dalle rispettive *regulae* in materia. Dunque se è facilmente enucleabile il *terminus a quo* (tra il 1339 e il 1340), come sempre diventano fumosi i tempi di chiusura del cantiere: la letteratura erudita cremonese, Giuseppe Bresciani in prima istanza, ha avviato la tradizione di un cantiere chiuso in sei anni. Nonostante una piccola lastra attestante una sepoltura nel 1357, inedita, ma ora in collocazione spuria in sacrestia e quindi da utilizzare con le pinze, la documentazione certifica lavori ancora negli anni Sessanta e d'altra parte una transazione del febbraio 1371 parla di chiesa degli Agostiniani *noviter fabricatam* e di un *claustrum noviter constructum.*[7]

2. La fabbrica

Ma quale era l'impianto plani-volumetrico dell'edificio prima degli interventi del sesto decennio del Cinquecento che alterarono completamente l'interno della fabbrica lasciando però pressoché intatto, con grande rispetto, l'esterno?

Partiamo proprio dall'esterno.

Uno sguardo al prospetto sud-occidentale manifesta ancora oggi con forza l'ambizione degli eremitani di porsi alla pari con gli altri conventi cittadini[8] anche al netto delle mastodontiche cappelle gentilizie che si aprono sul perimetrale meridionale realizzate in tempi diversi. La facciata è a capanna e, benché non presenti aperture che trapassano la superficie, è accostabile a quelle a vento perché fortemente aggettante rispetto all'altezza delle retrostanti navate; lo sguardo è sospinto verso l'alto non solo dai due pilastri semicircolari centrali e dai quarti di pilastro circolare adiacenti internamente ai risalti angolari, ma anche grazie alla galleria cieca superiore che richiama subito modelli tardoromanici padani. Le superfetazioni interne cinquecentesche hanno determinato in facciata alcune rimodulazioni dovute sostanzialmente all'immissione delle volte: in primo luogo la traccia del rosone centrale originale si intravede sulla superficie parietale immediatamente sopra l'attuale soluzione come capiremo meglio tra un attimo, motivo che di fatto spiega anche l'anomala soluzione a doppio oculo nei settori più esterni. Quelli originari, seppur elaborati con finiture in cotto quattrocentesche, sono quelli più alti, resi inutili ai fini dell'illuminazione delle navatelle proprio dall'immissione delle volte. Un occhio attento, già da queste osservazioni, potrebbe dedurre che l'interno, in origine, fosse stato pensato senza copertura voltata. D'altra parte nessuno dei due perimetrali presenta contrafforti o archi rampanti. Non nascono infatti con la funzione di controbilanciare alcunché le grandi lesene sui muri d'ambito e anzi, se lette assieme alle sottilissime lesene, mi si passi l'espressione, di "gusto romanico", il tutto richiama semmai una ricerca puramente decorativa volta a dare ritmo razionale alle ampie tessiture murarie perimetrali. L'edificio è, ed era, senza transetti, né sporgenti né sospesi perché le navate minori mantengono la medesima altezza dalla facciata alla zona presbiteriale, zona presbiteriale

[7] Voltini 2007, p. 405.

[8] I due principali complessi conventuali cremonesi erano San Francesco (fortemente rimaneggiato, ma ancora leggibile in discreta parte; si veda ora Gemelli 2020, pp. 237-264) e San Domenico (raso al suolo, per il quale almeno Ferrari 2019).



fig. 2 – Cremona. Chiesa di Sant'Agostino, ingresso alla ex sala capitolare (foto dell'autore).

che non è stata modificata, ma solo aumentata; in particolare all'antico capocroce è stata aggiunta in una fase successiva l'abside semicircolare che oggi vediamo da via Plasio. Del chiostro, costruito a nord per motivi urbanistici, è sopravvissuto nella manica orientale solo l'antico accesso alla sala capitolare (*fig.* 2), accesso che si configurava con tre aperture arricchite da affreschi della prima metà del XV secolo[9] ora tamponate, di cui due finestre chiuse da un arco trilobato coronato da modanature toriche e una porta d'entrata archiacuta anch'essa archivoltata. Il campanile (*fig*. I) insiste sulla campata presbiteriale settentrionale ma, anche ipotizzando di ignorare la sua costruzione nel 1461, è parlante il confronto tra la serie trecentesca di archetti acuti incrociati che caratterizza le gronde con regolarità – laddove non toccata dagli interventi moderni – e la *Bauplastik* di grande raffinatezza tra archi polilobati, specchiature e concavità, archetti trilobati e oculi a quadrifoglio in piena *vogue* tardo gotico-cortese padana. Ancora, il medesimo osservatore attento evocato poco fa, esaminando uno dei prospetti laterali dell'edificio potrebbe già trarre alcune conclusioni sulla volumetria interna di Sant'Agostino. È evidente infatti quanto poco sia il dislivello tra l'altezza della navata maggiore e l'altezza delle navate minori: questo implica che l'interno doveva presentarsi, secondo la fortunata classificazione di Angiola Maria Romanini per l'area padana, «a gradinatura»,[10] o pseudo-sala, se per chiesa a sala intendiamo tre navate alla medesima altezza.

[9] Si tratta di una *Madonna con Bambino* e *san Giacomo* più altri lacerti che Bellingeri 1996, p. 152 attribuisce ad anonimo pittore cremonese di buona qualità.

[10] Romanini 1958, pp. 48-64.



fig. 3 – Cremona. Chiesa di Sant'Agostino, sottotetto della navata minore settentrionale (foto dell'autore).

La perlustrazione dei sottotetti conferma quanto l'esterno suggerisce. In primo luogo, il sottotetto della nave maggiore conserva in buono stato metà del rosone che in facciata traspare solo come traccia muraria. Si presenta con modanatura torica e tortile, ma, soprattutto, attesta che l'altezza delle coperture lignee della chiesa medievale fosse quella attuale anche in ragione della sopravvivenza di mensole in laterizio databili su base stilistica al XIV secolo.

Ancora la Romanini ha scritto che le aperture che si aprono nell'attuale sottotetto sono da riferire all'intervento cinquecentesco. È indubbio che la maggior parte di esse siano state fortemente manomesse, ma un'analisi ravvicinata credo possa indurre a ritenere che alcune monofore fossero state previste già in epoca trecentesca come dimostrano gli stipiti e il coronamento archiacuto specialmente in corrispondenza del settore più occidentale dove gli archetti intrecciati sono meglio conservati. Il dettaglio, come vedremo a breve, non è affatto secondario.

I sottotetti delle navate minori consentono ulteriori riflessioni (*fig.* 3): abbiamo anzitutto conferma della differenza contenuta di altezza tra il piano di gronda dei perimetrali e quello del cleristorio; è inoltre possibile osservare il coronamento delle grandi aperture laterali per l'illuminazione e riusciamo a scorgere ancora tracce della decorazione originale che doveva caratterizzare l'interno con finitura a finto mattone come Autenrieth[11] ci ha insegnato ad apprezzare da tempo per il medioevo mediopadano. Infine, si sono conservati anche i capitelli ottagonali su pilastri tondi, rivestiti nel '500, che reggevano le altissime e ampissime arcate divisorie. La fabbrica

[11] Per il Trecento lombardo almeno Autenrieth 1992, pp. 362-392.

trecentesca si configura dunque come una chiesa a gradinatura, desinente in una testata orientale a fronte piatta con volte a crociera costolonata solo sulle campatelle più orientali: su quella settentrionale insiste il campanile mentre l'intradosso di quella sud ospita un ciclo di affreschi di Giovan Pietro da Cemmo del 1500 circa.

3. Cremona al principio del XIV secolo

Cremona, come buona parte delle città della valle del Po tra la fine del XIII e il principio del XIV secolo, visse momenti assai turbolenti dovuti alle tensioni fortissime legate alla successione imperiale, e conseguentemente alla collocazione politica delle signorie che dovevano optare tra istanze guelfe e ghibelline, anche se ormai abbiamo capito da Paolo Grillo[12] che gli interessi del momento erano molto più forti di qualsivoglia ideologia. Tracciamo, per questa occasione, un punto zero:[13] dopo anni di lotta intestina papa Giovanni XXII, in linea con il resto della *Langobardia*, nominò vescovo di Cremona un suo fedelissimo, Egidio Madalberti, in quel momento ad Avignone, alleato dei guelfi Cavalcabò. Tuttavia i tempi per venire a Cremona e ottenere la consacrazione non erano affatto maturi. In una lettera del 6 ottobre 1319 Egidio Madalberti, quasi a mo' di giustificazione, scrive che Cremona un tempo era *plena populis et domina gentium*, ma ora è in uno *status lugubris et horrendis*. Egidio non era ancora entrato in città nel 1325 perché, come specifica lo stesso pontefice il 25 settembre, *civitatis Cremonae in rebellione notoria Romanae Ecclesiae persistit*. La situazione si sbloccò allorquando il papa, dopo aver accettato le dimissioni del Madalberti, nel 1327 nominò vescovo effettivo fra Ugolino da San Marco, parmigiano, il quale però prese pieno potere *in spiritualibus et temporalibus* solo nel 1332, anche grazie a una sorta di 'condono' su cui i ghibellini potevano contare.

Egli era un domenicano, e nella curia cremonese arrivarono da Parma molti uomini a lui vicini. Se da un punto di vista ecclesiastico la situazione si normalizzò, da un punto di vista politico l'opera di generale 'pacificazione' costruita lentamente da Azzone Visconti ebbe compimento nel 1335, con la ciliegina sulla torta dei primi Statuti cittadini nel 1339.[14] Ora, il caso volle che dal 1326 (fino al 1342 quando diventerà vescovo di Novara), generale di tutti gli Eremitani di Sant'Agostino in Europa fosse Guglielmo de Villana da Cremona, celebre teologo ben inserito alla corte di Avignone che aveva controbattuto alle istanze di Marsilio da Padova. Non mi pare a questo punto iperbolico congetturare che più che gli spazi ristretti degli eremitani cremonesi, poté forse la volontà di Guglielmo di lasciare nella sua città natale, presso il convento dell'ordine che egli stava guidando, un segno importante e certamente il 1335 poteva sembrare una congiuntura perfetta per bussare a tutte le porte utili per la costruzione di una nuova grande fabbrica. Da qui le agevolazioni di Azzone, del papa stesso e quindi dei vescovi, primo tra tutti in quel momento Ugolino di San Marco, parmigiano.

[12] Grillo 2018.

[13] Ricavandolo da Andenna 2007, pp. 128-169.

[14] Almeno Gentile 2007, pp. 271-282 per il quadro generale e anche per la bibliografia sugli statuti del XIV secolo.

Pio Francesco Pistilli ha ben mostrato che l'architettura eremitana delle origini, quella, diciamo, della seconda metà del XIII secolo, sembra avere un comune denominatore laddove la fabbrica è progettata *ex novo:*[15] il modello eremitico delle chiese mononavate senza transetto di tradizione romualdino/avellanita sembra infatti essere una cifra significativa: Sant'Eufemia a Verona, la chiesa degli Eremitani di Padova, Sant'Agostino a Rimini, San Giacomo Maggiore a Bologna nella prima fase, finanche Sant'Agostino a Bergamo. Edifici certo grandi, ma non grandissimi se rapportati a Cremona.

4. Un gioco di specchi tra città

E per quanto riguarda il possibile modello per il Sant'Agostino? La chiesa si presentava "a gradinatura", coperta a cavalletti, con altissime e larghissime arcate poggianti su esili pilastri, voltata unicamente nel settore orientale e con piccole monofore che si aprono su un basso cleristorio. Alla luce del contesto storico nel quale prese avvio la fabbrica cremonese, è così sorprendente fare riferimento alla chiesa di San Francesco di Parma[16] avviata nella seconda metà avanzata del XIII secolo, chiesa che può essere descritta con le medesime parole? Sebbene la facciata sia stata concepita in modo diverso – a Cremona la tradizione lombarda con la galleria cieca prevale infatti sulla facciata più bassa e meno articolata di Parma – lo spazio interno è molto simile, addirittura nella modalità di scarico delle arcate che si agganciano su una imposta ottagonale. Una soluzione, quella parmigiana, innovativa nei decenni a cavaliere del 1300, ma una soluzione che al vescovo Ugolino da San Marco e al suo successore, ancora Ugolino e ancora da Parma, ma della famiglia degli Aldinghieri e in carica fino al 1361, non doveva affatto dispiacere; al contempo per Guglielmo da Villana l'adozione di una chiesa a pseudo-sala poteva conservare la percezione di una planivolumetria unitaria, solo dilatata in termini dimensionali, lasciando un segno incisivo per i futuri sviluppi dell'architettura agostiniana ancora alla metà del XV secolo quando l'ordine passerà sotto l'Osservanza di Lombardia.[17] Un terzo Ugolino infine, sullo scorcio del secolo, commissionerà una delle cappelle più celebri del tardo-gotico dell'Italia settentrionale: faccio riferimento alla cappella del 1399 di Ugolino Cavalcabò,[18] decorata da Bonifacio Bembo alcuni decenni dopo su committenza della figlia.[19] Il punto è che la chiesa delle famiglie nobili[20] eletta a *pantheon* dinastico fu anche a Cremona la conventuale di San Francesco e gli stessi Cavalcabò, guelfi, non fecero eccezione. Perché Ugolino scelse Sant'Agostino? Perché Ugolino era di un ramo cadetto della famiglia, fu per breve tempo signore della città alla fine del Trecento, ma soprattutto era ghibellino, una sorta di

15 Pistilli 2000, pp. 41-62.

16 Milanesi 2019 per un quadro sull'architettura tardomedievale parmigiana, da aggiornare con Milanesi in c.s., per San Francesco al Prato.

17 Chittò 2013.

18 Andenna 1979.

19 Maggioni 2021, anche per la bibliografia precedente, in cui la data tradizionale viene traslata in avanti. Rimando a Tanzi 2011 per un più ampio quadro critico sulla pittura a fresco e su tavola in Sant'Agostino nel XV secolo.

20 Sulle committenze delle famiglie nobili cremonesi alla fine del medioevo si veda Filippini 2015, pp. 59-93.

pecora nera della famiglia. Scelse forse Sant'Agostino perché era la chiesa del grande compromesso e del grande equilibrio; un equilibrio a cui egli stesso, vanamente, aveva anelato sessant'anni dopo la fondazione, un equilibrio che pare suggerito su scala urbana dalla stessa posizione baricentrica del convento tra la cattedrale, i palazzi pubblici, i grandi monasteri cittadini e gli altri complessi mendicanti.[21] Un erudito agostiniano del '600, in una storia 'ufficiale' dell'Ordine,[22] aveva le idee chiare a proposito del compromesso raggiunto: «Conventus Cremonae tit. S. Augustini fundatur […] an. 1261. Deinde ferventibus intestinis Italiae discordiis inter Guelphos et Ghibellinos solo aequatus fuit an. 1336. Iterum tamen aedificatus fuit opera nostratis P. Prioris Generalis Mag. Fr. Guilelmi».

[21] Utili in questo senso le note generali di Andenna 2006, pp. 217-238.

[22] Crusenius 1890, p. 460.

Bibliografia

Andenna G., 1979, *Cavalcabò*, *Ugolino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma, *ad vocem*, ed online <http://www.treccani.it/enciclopedia/ugolino-cavalcabo/>.

Andenna C., 2005, *Non est haec vita apostolica, sed confusio babylonica*. *L'invenzione di un ordine nel secolo XIII*, in C. Andenna, G. Melville (a cura di), *Regulae - Consuetudines - Statuta. Studi sulle fonti normative degli ordini religiosi nei secoli centrali del medioevo,* Atti del I e II Seminario Internazionale di Studio del Centro italo-tedesco di storia comparata degli ordini religiosi (Bari-Noci-Lecce, Castiglione delle Stiviere 2002-2003), Münster, pp. 569-631.

Andenna G., 2006, '*Intra ambitum civitatis cariores sunt areae*'. *Räumliche Beziehungen zwischen politischen und kirchlichen Instanzen in den Stadtkommunen der Lombardei*, in C. Hochmuth, S. Rau (a cura di), *Machträume der frühneuzeitlichen Stadt*, Konstanz, pp. 217-238.

Andenna G., 2007, *Le istituzioni ecclesiastiche dall'età longobarda alla fine del XIV secolo*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il Trecento, Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, Cremona, pp. 2-169.

Andenna C., 2011, *La costruzione dell'identità nella «vita religiosa». L'esempio degli agostiniani e dei carmelitani*, in G. Andenna (a cura di), *Religiosità e civiltà. Identità delle forme religiose (secoli X-XIV)*, Atti del Convegno Internazionale (Brescia 2009), Milano, pp. 65-102.

Autenrieth H.B., 1992, *Pittura decorativa e decorativa*, in *La Pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano, pp. 362-392.

Bellingeri L., 1996, *Cremona e il gotico 'perduto'. Il caso di Sant'Agostino*, «Prospettiva», 83-84, pp. 143-158.

Chittò E., 2013, *Note per la storia del convento di Sant'Agostino di Cremona e i rapporti con l'Osservanza di Lombardia*, «Insula Fulcheria», 43, pp. 163-182.

Crusenius N., 1890, *Pars Tertia Monastici Augustiniani. Completens Epitomen Historicam FF. Augustinensium a Magna Unione usque ad an. 1620* cum additamentis Rev.mi P. M. Fr. Josephi Lanteri, Vallisoleti, <http://ghirardacci.it/crusenio/crusenio.htm>.

Elm K., 1965, *Italienische eremitengemeinschaften des 12. und 13. Jahrunderts*, in *L'eremitismo in Occidente nei secoli XI e XII,* Atti della seconda Settimana Internazionale di Studio (Passo della Mendola 1962), Milano, pp. 491-559, trad. it. *Comunità eremitiche italiane del XII e XIII secolo*, <https://www.ghirardacci.org/_files/ugd/843b94_041718d2ea6b4af7a7c4bc2a10596400.pdf>.

Ferrari A., 2019, *Il convento di San Domenico a Cremona: opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola*, Milano.

Filippini E., 2007, *Gli ordini religiosi tra vita ecclesiastica e impegno caritativo nel secolo XIV*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il Trecento, Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, Cremona, pp. 170-195.

Filippini E., 2015, *"Ad maximum ornamentum ecclesie fundaverunt capellam et altarem": le "élites" cittadine cremonesi e gli ordini mendicanti (secoli XIII-XV)*, in L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici, E. Rossetti (a cura di), *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, Milano, pp. 59-93.

Gemelli F., 2020, *L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Milano.

Gentile M., 2007, *Dal comune cittadino allo stato regionale: la vicenda politica (1311-1402)*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il Trecento, Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, Cremona, pp. 260-301.

Grillo P., 2018, *La falsa inimicizia. Guelfi e Ghibellini nell'Italia del Duecento*, Roma.

Limonta M.T., s.d. *Priori e frati del convento degli Eremitani di Cremona (1249-1398)*, <http://www.cassiciaco.it/navigazione/monachesimo/conventi/saggi/relazioni/limonta_priori_cremona.html.

Maggioni C., 2021, *Una nuova datazione per la cappella di Patronato Cavalcabò nella chiesa degli Eremitani di Sant'Agostino a Cremona*, «Vitelliana. Viadana e il territorio mantovano fra Oglio e Po. Bollettino della Società Storica Viadanese», 16, pp. 9-37.

Milanesi G., 2018, *Romanico cremonese. Le chiese dell'antica Diocesi di Cremona*, Quingentole.

Milanesi G., 2019, *Architettura religiosa a Parma tra XIII e XIV secolo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Storia di Parma. La storia dell'arte: secoli XI-XV*, VIII, Parma, t. I, pp. 309-331.

Milanesi G., in c.s., *L'ombra di San Francesco del Prato al tempo di Salimbene*, in M. Gentile, P. Rinoldi (a cura di), *Per Salimbene de Adam a ottocento anni dalla nascita,* Atti del Convegno (Parma 2021), Parma.

Monteverdi M., 1953, *La chiesa di Sant'Agostino in Cremona*, Cremona.

Pistilli P.F., 2000, *Gli inizi dell'architettura agostiniana nell'Italia settentrionale*, in *Per Corporalia ad Incorporalia. Spiritualità, Agiografia, Iconografia e Architettura nel medioevo agostiniano*, Atti del Convegno (Tolentino 1999), Tolentino, pp. 41-62.

Romanini A.M., 1958, *Le chiese a sala nell'architettura "gotica" lombarda*, «Arte Lombarda», III, 2, pp. 48-64.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll, Milano.

Rurali E., 2002, *Sant'Agostino a Cremona*, in R. Cassanelli (a cura di), *Lombardia gotica,* Milano, pp. 303-305.

Tanzi M., 2011, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano.

Voltini G., 2007, *L'architettura: spazi geometrizzanti e paramenti murari policromi*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il Trecento, Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, Cremona, pp. 394-415.



fig. I – Cracow. Church of Saint Catherine, view from the south-east (photo by Jakub Hałun).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b6

Marcin Szyma

The church of Saint Catherine and the Augustinian friary in Cracow: functions, patrons and executants

1. Augustinians in Cracow

The Cracow urban complex developed at the foot of Wawel Hill, surmounted by a cathedral and a residence of the ruler. In the late Middle Ages, this urban complex consisted of three administratively distinct towns: Cracow, Kazimierz and Kleparz, and a number of suburbs which together formed a relatively large agglomeration. An Augustinian friary along with the church of Saint Catherine situated in the city of Kazimierz, were founded by King Casimir the Great.[1] The original foundation document had been burnt, as indicated in a royal charter of 1363 by which the king renewed his donation of the ground intended for the church and friary. The Austin Friars from Prague must have settled in the new house in 1343 at the latest, as it is in that year that Simon Sporer, a prior in Cracow is mentioned. The Polish chronicler Marcin Bielski, who wrote in the XVI century, in turn, gave the year 1342 as the date of the foundation of the friary and of the beginning of the church construction. The settlement of the Augustinians in the capital of the Kingdom was closely related to Casimir's foundation in 1335 of a new city near Cracow, which the king christened with his own name. The arrival in Cracow of the first friars coming from Bohemia was possible thanks to a warming-up of the relations between Casimir and the Luxembourgs in the years 1335-1343. King Casimir could also have been influenced by his enlightened advisors: Jarosław Bogoria of Skotniki and Janusz Suchywilk of Strzelce, who, during their studies in Bologna, must have got to know the Augustinian Order and become aware of its high position at the university.

2. The choir of the church

The Augustinian complex is comprised of the church of Saint Catherine of Alexandria and Saint Margaret of Antioch, and conventual buildings located on the church's north side (*fig.* 1). The church is an impressive edifice built of brick and stone, consisting of a long choir and a four-bay aisled nave without transept, in basilican arrangement (*fig.* I). Among the conventual buildings, a long eastern range and a cloister, stand out. The oldest parts of the complex: the choir of the church and the core of the eastern range of the friary may have been under construction from 1342.[2] The construction works in the choir were carried out in two main stages, distinguishable by different forms of pinnacles surmounting the buttresses.

[1] Historical data related to the friary was given after Kolak 1982.

[2] Węcławowicz 1993; Węcławowicz 1995, pp. 126-128.

After the death of Casimir the Great (1370), who left no male heir, the financial burden of the works was taken over by one of the king's closest advisors, Jan of Melsztyn, castellan of Cracow, who, however, outlived the monarch only by a few years. A donation of 300 pounds of silver made by Jan allowed for the completion of the choir vaulting and enabled the consecration of the choir in 1378.

Three long and very tall apsidal choirs were under construction in Cracow in the XIV century: in the parish churches of Corpus Christi (after 1335/40-1401)[3] and Saint Mary (*c*. 1350-1363/65),[4] and in the church of Saint Catherine (1342-1378). They are related to one another not only by chronology, architectural type and scale but also by the technique of their construction, which combined brick with stone and had been used in Cracow as early as the mid-XIII century. Significant differences, in turn, appear in their interior articulation and stone dressings. All three buildings have a common predecessor in the long choir of the Cracow Dominican church, completed as early as the mid-XIII century, even though it was significantly lower and had no apse.[5] Easiest to explain is the genesis of the Augustinian choir, stemming from the colossal choirs of mendicant churches of Bohemia and Moravia.[6] The ground plan of the apse – which can be interpreted as five sides of a decagon or seven sides of a dodecagon, depending on the reconstruction of the original vault – was unique in the architecture of Lesser Poland, but well known in Bohemia.[7] The oldest such example is in the choir of the Augustinian church of Saint Thomas in Prague (after 1285 to 1316), which would have been an obvious model for the Augustinian church in the capital of the Polish Kingdom, the Prague convent having served as the mother house of the first convent of the Cracow friary.

3. The oldest conventual buildings

The oldest part of the Cracow Augustinian friary stands out by the *opus antiquum* masonry used in its construction. This method was aimed at a possibly most rapid completion of the building and its soonest use. In the second stage of the friary's construction the ground-floor rooms were equipped with piers and vaults, and an upper floor was added.[8] The largest hall of the friary, which was supplemented with a short chancel terminating in an apse, and has functioned as the chapel of Saint Dorothy and a chapter house ever since, was consecrated in 1365.[9] Distinct stylistic differences between this chapel and the chapel of Saint Thomas, a central-pier room located slightly towards the south, suggest that this construction stage was extended in time and had started as early as the 1340s.[10] Masons' marks, however, indicate that some stonemasons working on the pier of Saint Thomas's chapel were later employed in the construction of the chancel of

3 Węcławowicz 1993, pp. 168-172.
4 Horzela, Walczak 2020.
5 Węcławowicz 1993; Grzybkowski 2014.
6 Crossley 1985, pp. 150-154; Węcławowicz 1993, p. 24; Grzybkowski 2014, pp. 99-100.
7 Benešovská 2009, pp. 122-124.
8 Bicz-Suknarowska 1998, pp. 113-114.
9 Kolak 1982, pp. 22-24; see also Crossley 1985, pp. 193-196 and Szyma 2017, p. 83.
10 Crossley 1985, pp. 193-196.

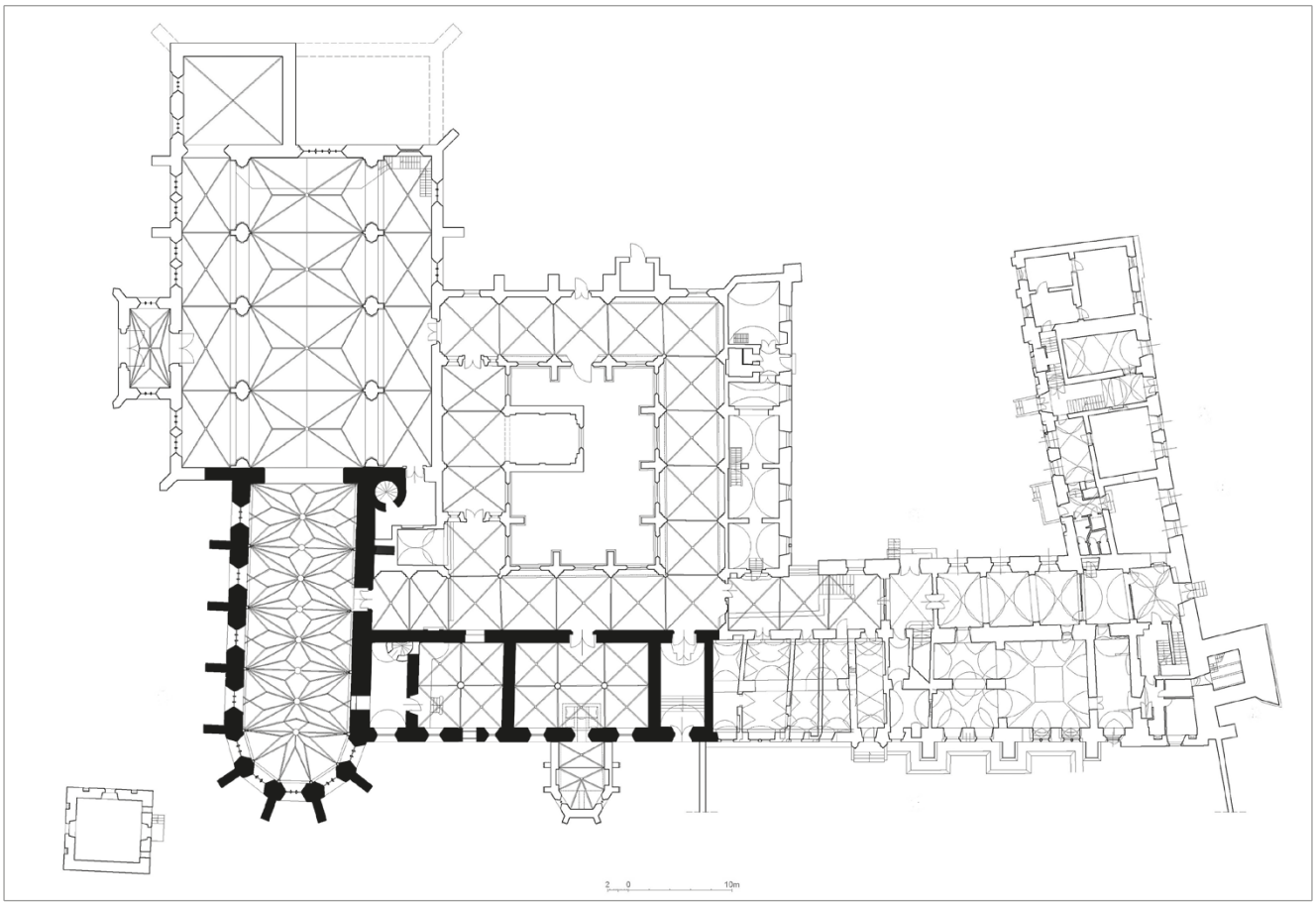
Saint Dorothy's chapel, of the church's choir and even of its main body, which suggests that the vaulting of Saint Thomas's chapel – in spite of its rather archaic style – should be dated closer to 1360.[11]

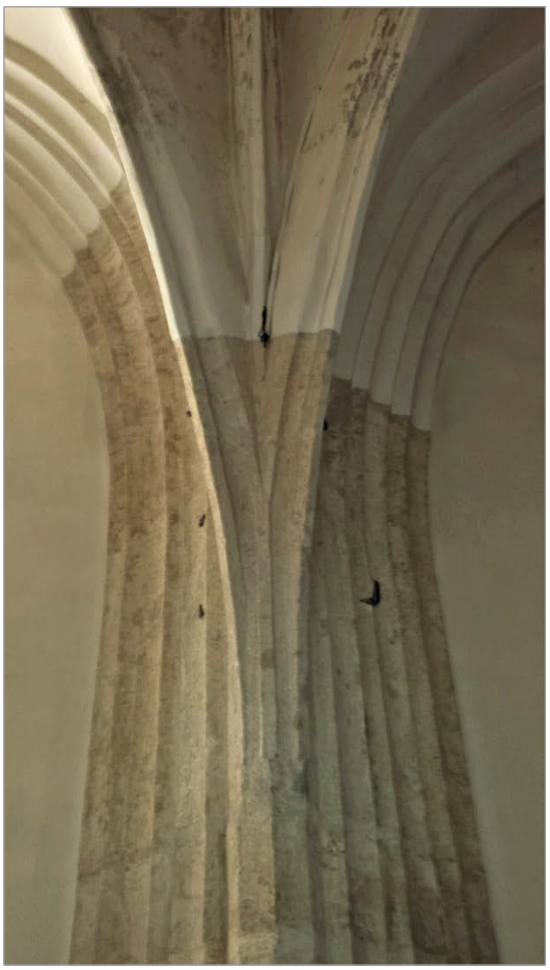
The general disposition of the part of the friary under discussion finds close affinities in the eastern range of the friary of Saint Thomas in Prague. What is more, the Cracow version of the plan was soon copied in another Augustinian friary – at Litomyšl in Bohemia, which had been under construction from the end of the 1350s.[12] All this indicates that the Augustinians from Bohemia must have been instrumental in laying out the plans of the church and friary in Kazimierz. However, also the will of the patron and his entourage must have been taken into consideration, as attested by the stonework decoration of the Saint Thomas chapel. The bosses of its vaulting are decorated with crowned letters, which together form the name of the royal patron: KA-ZY-MI-R. It has to be added that – although Casimir routinely signed his foundations with a coat of arms (sometimes only with its crest) or his crowned initial – the spelling out of his full name, as here, is unique.[13] This suggests that the Augustinian friary must have had a special place among the king's numerous foundations. Yet, paradoxically, it is not the Saint Thomas chapel but the neighbouring chapter house that reveals stylistic affinities with other of Casimir's foundations, especially a group of two-nave churches in Lesser Poland.[14] It may suggest that the fairly conservative architect, who was originally employed in the second stage of the friary's construction, was later replaced – perhaps after a fire mentioned in 1363 – by a new one.

The function of the central-pier hall as the chapel of Saint Thomas was not original. The room initially served as a stately vestibule, accessible from east and west, in which the royal patronage over the friary was conspicuously displayed. The problem, however, is much more complex, because the room also communicated with the neighbouring sacristy, which raises doubts about it being universally accessible. Moreover, the building had another entrance, located to the north of the chapel of Saint Dorothy. It seems then, that there were two vestibules planned in the friary: the common one, in the northern part of the east range, and another one, for special purposes, perhaps of ceremonial character, intended specially for the monarch.

The consecration of the choir in 1378 encompassed also the «coemeterium cum ambitu», a phrase that can only refer to a cemetery located within the friary garth surrounded by the cloister walks. Such a conclusion is confirmed by the structural and stylistic uniformity of the cloister walls (except for the western wall of the earliest friary buildings), which are supported on huge arches devoid of capitals, densely fluted with hollow mouldings. In this way an unparalleled effect of austere monumentality was achieved.[15] Of great importance for local architecture was the construction of the vaulting in the cloisters, with the innovative motif of concealing the transverse rib behind the springing point of the diagonal ribs (*fig.* 2). This phenomenon also occurs in the aisles of Cracow's great basilican churches – of Saint Mary,

[11] The present author prepares a detailed study of this problem.
[12] Macek, Zahradník 1995, pp. 3-20.
[13] Walczak 2006, pp. 129-136; Pajor 2020, pp. 272-274.
[14] Crossley 1985, pp. 195-196.
[15] Grzybkowski 2014, pp. 125-128.


2 0 10m




Fotografował J. KRIEGER w Krakowie.
Naśladownictwo zastrzega się.

of the Dominicans, of Saint Catherine and also of Corpus Christi – in all these cases, however, it is difficult to precisely dated. The vault of the ground level of the Prague Old Town Bridge Tower, by Peter Parler, designed and executed around 1370, has been suggested as a model for this architectural formula.[16] Even if we assumed that the vaults of the Augustinian cloisters had not been ready at the time of its consecration and were executed slightly later, their structurally coherent integration with the articulation of the walls demonstrates that a design for these vaults must have been ready a few years before 1378. Therefore, the vaults of the cloister must be considered an early example of the reception of the architectural scheme employed in the Prague Old Town Bridge Tower.

4. The south aisle and porch

Nothing is known about any possible donors whose gifts enabled the construction of the church's main body, which was started shortly after the consecration of the choir and cloister with an enormous impetus.[17] This is attested by the choice of limestone ashlar for the cladding of the walls and rich articulation of the elevations of the south aisle and porch by means of recessed panels ornamented with blind tracery. This costly technique was a rarity in Cracow, having been employed earlier – though in different form – only in the cathedral: in the upper stage of the internal elevation of the chancel (consecrated in 1346) and in the western bays of the nave (consecrated in 1364). Later a similar motif appeared only in the new royal palace on Wawel Hill, erected for King Ladislaus Jagiełło and Jadwiga after 1386 and before 1399, and also in a few of XV century buildings, that is, a part of the cladding of the tower of Cracow's city hall, and in the cladding of the cathedral's chapter house and two royal tomb chapels in the cathedral.[18]

The indulgence granted in 1383 for visiting Saint Catherine's church and supporting its construction confirms that there was at least an intention of starting the works soon after this date, or that the construction had already been under way. There can be no doubt that funds derived from indulgences could not have fully covered the construction cost. The same applies to the financial involvement of the municipal authorities and townspeople of Kazimierz who contributed to the construction of the church with small sums of money.[19] The patrons of such an ambitious undertaking should be looked for among the 'Cracow lords', wealthy barons who formed the political elite of the Kingdom and who actually ruled the country at the end of the reign of Louis of Anjou (Louis of Hungary; 1370-1382) and after his death. It cannot be excluded that the construction was assisted in some way by Louis's daughter, Jadwiga, crowned queen regnant of Poland in 1384. Regrettably, all this is only a matter of conjecture.

One of the most important elements of the concept of the main body of Saint Catherine's church was to treat its south elevation as the façade. There is, obviously, nothing extraordinary in a transposition, conditioned

fig. 1 – Cracow. Church of Saint Catherine and the Augustinian friary, the earliest stage of construction (graphic elaboration by Maria Bicz-Suknarowska with modification by the author; plan of the church and friary by Anna Bojęś-Białasik and the team, drawing by the author).

fig. 2 – Cracow. Cloisters of the Augustinian friary, springing points of ribs in the vaulting (photo by the author).

fig. 3 – Cracow. Church of Saint Catherine, doorway of the porch and doorway to the south aisle, end of the XIX century (photo by Ignacy Krieger from the collection of the Polish Academy of Arts and Sciences, inv. no. AN.KIII.150.16412, digitized by PAU, PAUart project, public domain).

16 Mencl 1965, pp. 45-50; dates of the Prague vaulting after Gajdošová 2016, pp. 39-58.
17 Szyma 1994, pp. 21-50; Pajor 2015; Adamski 2019, pp. 63-88.
18 Grzybkowski 2014, pp. 129-131.
19 Kolak 1982, pp. 29-30.

by the church's location, of the main entrance from the western elevation to the side wall. In the case of Saint Catherine's church, however, this transposition had a special motivation. The street running along the church's southern wall was the only road leading to the church of Saint Michael "On the Rock", one of the most important pilgrimage shrines in Poland, in which the patron saint of the Kingdom, Saint Stanislaus, was venerated. It was the site of his martyr's death and his original tomb.[20] The church 'On the Rock' was the aim of pilgrimages of Polish monarchs and numerous solemn processions which are, in fact, recorded for a later period, but some of which might have taken place already in the XIV century. This applies mainly to processions going from the cathedral to the church 'On the Rock', and back, and taking place on the octaves of the feast of saint Stanislaus (8 May) and of the translation of his relics (27 September).

The main body of Saint Catherine's church was raised in the so-called "pier and buttress" construction system, characteristic of the local architectural milieu.[21] The system consisted in strengthening the nave piers by means of buttresses abutting on the aisles, and in joining these buttresses by means of arches which doubled the nave arcades. This system was used in Cracow for the first time in the choir of the cathedral (1320-1346), and then in its nave, consecrated in 1364. Shortly thereafter – in the last third of the century – it was employed in the basilican bodies of Saint Mary's church and of the Dominican and Augustinian churches, and later in Corpus Christi and the Franciscan churches. The reasons why the construction system of the cathedral had been consistently repeated in Cracow for over a century have not been cogently explained so far. It was, beyond doubt, not a case of a pattern repeated within one workshop – as suggested by Tomasz Węcławowicz –[22] but rather a decision of patrons.

None of the architects employed by the Cracow Augustinians had made a stronger mark on the architecture of their complex than the master who had started the construction of the church's main body. He erected the external walls of the two easternmost bays of the aisles (except for the lower parts of the north aisle walls, being at the same time walls of the cloister, which had been built earlier, by 1378), along with the south porch, and the corresponding piers and nave arches, up to the stringcourse. Parts of the church located further to the west attest to a gradual reduction of the initial building programme. The changes most likely resulted from problems with finding resources to fund such an ambitious undertaking. As attested by the surviving mason's marks, most of the stonemasons, possibly including also the master who conducted the works, gradually left the building site.[23] It resulted in simplified forms of the western part of the church's main body and in a decision to shorten the nave: instead of the initially planned five, only four bays were built. Finally, not later than at the beginning of the XV century, a private chapel of Ścibor of Ściborzyce, a Hungarian magnate of Polish origin, was erected on the foundations of the westernmost bay of the

[20] Bojęś-Białasik, Szyma 2020, pp. 15-38.
[21] Crossley 1985; Węcławowicz 1993; Grzybkowski 2014, pp. 116-120.
[22] Węcławowicz 1993.
[23] Szyma 1994, pp. 21-50.

south aisle.[24] The construction of the upper parts of the nave continued into the XV century, and the vaulting was not completed until as late as 1505.[25]

Two highly original doorways: an external one (leading to the south porch), and an internal one (leading from the porch to the south aisle) must be seen as a *tour de force* of the architect in question. They are striking because of their complex, multi-planar structure, the door aperture having been framed by two or even three surrounds of fantastic shapes, and finally, because of the highest level of their workmanship. Of key importance to understanding the composition of these doorways is an observation that the external one was not intended to hold doors. It was conceived as an open archway through which the internal arch of the entrance to the south aisle would be seen, and together they created an unusual "doorway within a doorway" effect (*fig.* 3). As has been noted, the designer of both doorways employed almost exclusively architectural forms.[26] This resulted not so much from his personal preferences, as was rather an attempt to reconcile the luxury character of this architecture with the mendicant status of the convent.

The master in question – who executed also three doorways in the friary, with stepped heads and criss-crossing jamb mouldings, unusual at the time –[27] drew his inspiration from various artistic milieus. He must have been familiar with the oeuvre of Matthew of Arras, from which he took a motif of a flattened pear-shaped moulding (appearing in the external doorway and in nave arcades) and also of buttresses on a pentagonal plan. The articulation of the elevation by means of recessed panels filled with blind tracery derives, in turn, from the art of Peter Parler. The influence of the Parlerian architecture is further attested by stepped frame of the external portal, which reveals affinities with the south elevation of the transept in the church of Our Lady in Mühlhausen in Thuringia.[28] The unusual way of articulating nave piers by means of pinnacles terminating under the stringcourse rephrases the articulation of the south porch of Saint Vitus Cathedral and the porch of the Church of the Virgin Mary under the Chain in Prague. However, this motif links the master of the Augustinian church also with the Viennese milieu.[29] An intriguing form of a respond in the south-eastern corner of the south aisle, with an off-set below a baldachin niche, may have been intended as a paraphrase of a similar motif employed in the *Herzogkappelle* in Saint Stephen's church in Vienna (before *c*. 1366).[30]

The motif of incompatibility between the moulding of the arch and the jambs of the inner portal in Saint Catherine's south porch may be traced back to the nave arcades of Wrocław Cathedral (c. 1305 - before 1354). [31] The sophisticated contour of the internal archivolt in the doorway leading to the south aisle of Saint Catherine's church and the multi-planar composition of this doorway have a closely-related counterpart in the portal

[24] Krasnowolska 1976, pp. 45-59; Szyma 2017, pp. 79-96; Adamski 2019, pp. 63-88.
[25] Krasnowolska 1976, pp. 45-59.
[26] Adamski 2019, pp. 63-88.
[27] Recently Grzybkowski 2014; Adamski 2019, pp. 63-88.
[28] Grzybkowski 2014; Adamski 2019, pp. 63-88.
[29] Pajor 2015, pp. 57-75.
[30] Schedl 2018, pp. 256-257.
[31] Adamski 2017, pp. 348-350.

of Saint Peter and Saint Paul's church in Legnica, in Silesia.[32] A consistent and highly original combination – or rather transformation – of so many motifs attests to enormous erudition and talent of the master whose artistic personality seems to have been shaped primarily by his stay in Prague, in the orbit of Peter Parler.

Regrettably, the highly gifted architect who had executed such an extraordinary work remains anonymous. He left a signature – a mason's mark – proudly incised against an escutcheon in the south aisle, above the entrance to the church. A head sculpted in relief on the eastern buttress of the south porch – next to an image of the supervisor of the church construction or perhaps the prior of the friary – may be considered to be his portrait.[33]

5. Conclusion

The Augustinian complex in Cracow counts among the most outstanding and most original works of XIV century architecture in the Polish Kingdom. Under construction for many decades, it is a result of collaboration between the Augustinian friars, patrons and architects, who were able to employ the skills of ever more accomplished stonemasons. The history of the complex's construction epitomises the history of Gothic architecture in Cracow, which experienced an apogee of its development in the XIV century.

[32] The doorway, no longer in its original location, installed in the west wall of the south aisle, was not the subject of separate studies.

[33] Szyma 1994, p. 37, fig. 16; Grzybkowski 2014, pp. 122-123; Adamski 2018, p. 44, fig. 12, p. 46.

Bibliography

Adamski J., 2017, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200-1420. Główne kierunki rozwoju*, Kraków.

Adamski J., 2019, *Zum chronologisch-formalen Verhältnis der Portale der Katharinenkirche in Krakau-Kasimir und der Elisabethkirche in Kaschau. Ein Beitrag zur Geschichte der mitteleuropäischen Architektur um 1400*, «Ars», 52/1, pp. 63-88.

Benešovská K., 2009, *Hlava druhá. 1310-1420*, in *Velké dějiny zemí Koruny České. Architektura*, Praha, pp. 105-216.

Bicz-Suknarowska M., 1998, *Zespół klasztorny augustianów w Krakowie. Podsumowanie wyników badań architektonicznych prowadzonych w l. 1993-1997*, «Wiadomości Konserwatorskie Województwa Małopolskiego», 8, pp. 111-130.

Bojęś-Białasik A, Szyma M., 2020, *The Chapel and the Tomb of St. Stanislaus in the Church at Skałka in Cracow in the Middle Ages and the Early Modern Era*, in J. Roháček (a cura di), «Epigraphica & Sepulcralia», 9, pp. 15-38.

Crossley P., 1985, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great: Church Architecture in Lesser Poland, 1320-1380*, Kraków.

Gajdošová J., 2016, *Vaulting Small Spaces: The Innovative Design of Prague's Bridge Tower Vault*, «Journal of the British Archaeological Association» 169/1, pp. 39-58.

Grzybkowski A., 2014, *Gotycka architektura murowana w Polsce*, Warszawa.

Horzela D., Walczak M., 2020, *The Sameness of Models. On the Stylistic Uniformity of Architecture, Micro-Architecture, Architectural Sculpture and Stained Glass in Central Europe in the mid-Fourteenth Century*, in S. Beltramo, C. Tosco (a cura di), *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, in c.s.

Kolak W., 1982, *Klasztor Augustianów przy kościele św. Katarzyny w Krakowie do połowy XVI wieku. Fundacja, rozwój uposażenia i rola kulturalna*, Kraków.

Krasnowolska M., 1976, *Z dziejów budowy zespołu augustiańskiego*, «Rocznik Krakowski», 47, pp. 45-59.

Macek P., Zahradník P., 1995, *Bývalý augustiniánský klášter v Litomyšli a jeho stavební proměny*, «Průzkumy památek», 1, pp. 3-20.

Mencl V. 1965, *Vzťahy východného Slovenska ku gotike sliezsko-poľskej vetvy,* in *Zo starších výtvarných dejín Slovenska*, Bratislava, pp. 25-51.

Pajor P., 2015, *Pinakle w nawie głównej kościoła św. Katarzyny w Krakowie. – fantazja architekta czy wyraz królewskiego majestatu?,* «Rocznik Krakowski», 81, pp. 57-75.

Pajor P., 2020, *O budowaniu królestwa. Książęce i królewskie fundacje architektoniczne w Małopolsce jako środek reprezentacji władzy 1243-1370*, Kraków.

Schedl B., 2018, *St. Stephan in Wien. Der Bau der gotischen Kirche (1200-1500)*, Wien.

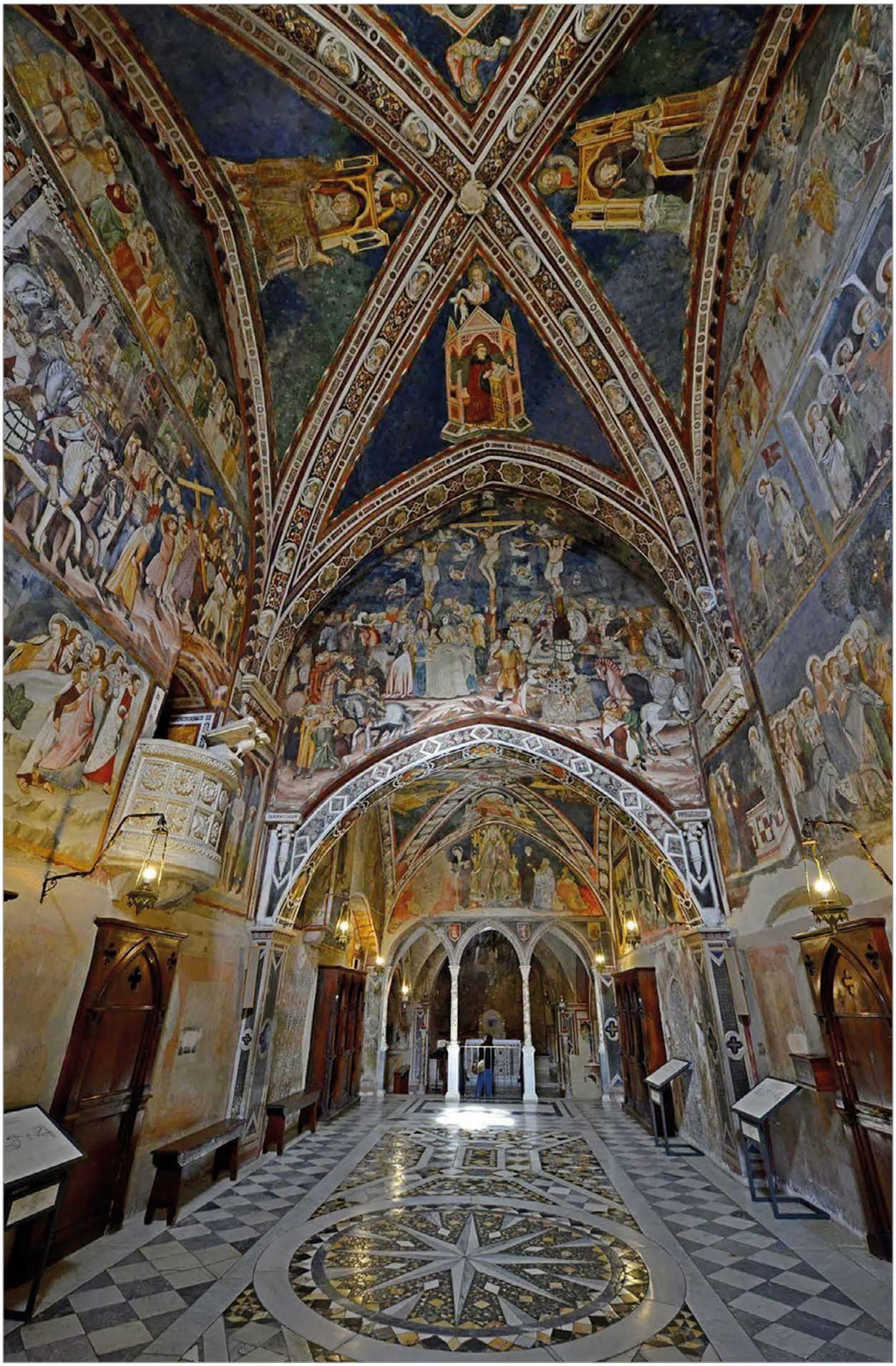
Szyma M, 1994, *Nawa południowa i kruchta kościoła św. Katarzyny na Kazimierzu w Krakowie. Zagadnienia chronologii, warsztatu i stylu*, «Rocznik Krakowski», 60, pp. 21-50.

Szyma M., 2017, *Sepulchral Functions of Augustinian Church and Friary in Cracow until the Early 16th century*, in J. Roháček (a cura di), «Epigraphica & Sepulcralia», 7, pp. 79-96.

Walczak M., 2006, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków.

Węcławowicz T. 1993, *Gotyckie bazyliki Krakowa. Czyli można konstrukcję kościołów krakowskich XIV wieku uważać za cechą specjalną ostrołuku w Polsce?*, Kraków.

Węcławowicz T., 1995, *Kościół pw. śś. Katarzyny i Małgorzaty oraz klasztor Augustianów Eremitów*, in T. Mroczko, M. Arszyński (a cura di), *Architektura gotycka w Polsce*, vol. II, in A. Włodarek (a cura di), *Katalog zabytków*, Warszawa, pp. 126-128.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b7

Roberta Cerone

Trasformazione e decorazione dello spazio monastico: il Sacro Speco di Subiaco nel contesto della riforma benedettina del Trecento

1. Prima del XIV secolo: la rifondazione di Innocenzo III e il cantiere duecentesco

«Illud immane et devotum Specus, quod qui viderunt vidisse quodammodo Paradisi limen credunt». Così Francesco Petrarca nel *De vita solitaria* (II, 6) ricordava la visita al Sacro Speco, la cui bellezza lo lasciò estasiato tanto da spingerlo al paragone celeste. Gli aggettivi che il poeta adopera per definire il luogo – *immane* e *devoto* – sintetizzano ciò che lo Speco era divenuto alla metà del XIV secolo: un'immane architettura che incombeva sulla valle dell'Aniene e vedeva affiancarsi il santuario, contenente le grotte del romitaggio di Benedetto da Norcia, e il blocco dove vivevano i monaci (*fig.* 1).[1] A ragione, Petrarca percepiva come fosse la devozione a caratterizzare il luogo: devozione dei pellegrini che, sempre più numerosi, ascendevano il monte Taleo per pregare nella spelonca del santo e devozione di una comunità che, grazie alla presenza ispiratrice della grotta, rappresentava un modello di disciplina regolare.

Già Innocenzo III (1198-1216) aveva intuito le potenzialità del cenobio quando, nel 1208, lo aveva dotato di una rendita perpetua che ne garantisse l'autonomia dalle pretese del monastero 'gemello' di Santa Scolastica che, nel 1202, egli stesso aveva visitato e riformato, criticandone senza mezzi termini i costumi.[2] La bolla in favore dello Speco, affrescata nella chiesa inferiore, dichiara ancor oggi, con la forza dell'*auctoritas* papale, l'ammirazione per le virtù espresse in questo luogo.[3] La piccola comunità incarnava l'ideale di riforma monastica che Innocenzo III andava propugnando, nel tentativo di porre un freno al lassismo che improntava gran parte delle comunità benedettine.[4]

Grazie alle iniziative innocenziane, per il Sacro Speco si aprì una lunga fase costruttiva, sugellata, allo scadere del secolo, dal ciclo di *Conxolus* che

fig. I – Subiaco. Sacro Speco, chiesa superiore (foto dell'autrice).

[1] In generale, sulle vicende storiche e storico-artistiche del Sacro Speco, sono ancor oggi fondamentali: Egidi 1904, pp. 45-184; Giovannoni 1904, pp. 373-403; Cristiani Testi 1982, 132-191; Righetti 1982a, pp. 75-94; Righetti 1982b, pp. 129-135.

[2] I due monasteri sublacensi condividevano, e tutt'oggi condividono, l'abate, ma ciascuno ha un proprio priore. Sulle iniziative di Innocenzo III per Santa Scolastica v. Cerone 2015, p. 62.

[3] Per il testo della bolla si veda De Prosperis 2008, pp. 20-21. Piuttosto esplicita l'ammirazione del pontefice per la piccola comunità, come traspare anche nelle altre epistole inviate, come in quella dell'agosto 1202 in cui si rivolge direttamente ai monaci specuensi: «vos ibi secundum institutionem ipsius laudabiliter Domino familiari, ne pro temporalibus sustentationis defectu spiritualis observantie disciplina corperet», *Ibidem*, p. 19.

[4] Sull'azione di riforma degli ordini religiosi da parte di Innocenzo III si rimanda a Maccarrone 1980, pp. 49-132. In particolare sui provvedimenti rivolti ai cenobi sublacensi si vedano Israel 2004, pp. 69-102; De Prosperis 2008, pp. 3-30.



fig. 1 – Subiaco. Sacro Speco, prospetto del santuario (a sinistra) e del monastero (a destra) verso la valle dell'Aniene (foto dell'autrice).

affrescò una selezione della *Vita Benedicti* nella chiesa inferiore.[5] La genesi del santuario aveva seguito l'andamento ascensionale del percorso dei fedeli che salivano dal fondovalle e, una volta arrivati alla cosiddetta Grotta dei Pastori, percorrevano la Scala Santa per arrivare alla chiesa inferiore, continuare fino al pianerottolo della bolla innocenziana e, da lì, accedere alla grotta.[6]

Più arduo determinare cronologia e funzioni del livello più alto del complesso che rappresenta il settore che interessa in questa sede, perché è qui che si concentreranno gli interventi trecenteschi: si tratta della cosiddetta chiesa superiore, suddivisa in due campate difformi e collegata all'esterno tramite un corridoio impropriamente definito 'transetto' (*fig.* I). È fondamentale ribadire come a fine Duecento questo spazio dovesse già esistere e,

5 Sul ciclo cfr. in particolare Matthiae 1988, pp. 328, 357-359; Romano 1992, pp. 127-133.
6 Righetti 1982a, pp. 81-82.

se non possiamo averne prova certa dall'esame delle murature,[7] di certo la copertura a crociere ribassate della chiesa di *Conxolus* sembra presupporre l'esistenza della sopraelevazione che peraltro, in planimetria, ne ricalca con precisione il perimetro. Se si potesse confermare, già in questo momento, l'utilizzo liturgico del piano più alto del santuario, saremmo di fronte a un modello, quello delle due chiese sovrapposte, che aveva in quegli anni un celebre esempio in San Francesco ad Assisi. Non è possibile andare oltre la suggestione che il raffronto può ispirare ma, per la piena comprensione degli interventi del XIV secolo, preme in questa sede rimarcare alcuni elementi relativi all'aspetto seriore del monumento e mai presi in considerazione.

Nella prima campata della chiesa superiore infatti, al di sotto delle trecentesche Storie di Cristo, è visibile in più punti una decorazione precedente, del tipo a finta cortina, che comprende anche il rosone di facciata e che può essere datata entro la fine del XIII secolo.[8] La presenza del rosone, poi obliterato, attesta l'impiego di questo spazio come oratorio, forse riservato ai soli monaci, già in un momento precedente l'ampliamento trecentesco. Più incerta la destinazione primitiva della seconda campata, quella più interna, oggi ricoperta di pitture tardogotiche, ma anch'essa interessata da un'affrescatura anteriore, di cui rimane solo il frammento di *velarium* visibile nella parte inferiore della parete occidentale e collocabile anch'esso, almeno a livello stilistico, entro il XIII secolo.[9]

Nel corso del Duecento aveva trovato piena sistemazione anche la clausura che si accosta al santuario verso ovest. Il monastero era costituito da un blocco parallelepipedo a due livelli contenenti gli edifici indispensabili alla vita comune, tra cui refettorio al piano terra e dormitorio al primo piano, in un modello di residenza monastica frequente, utilizzato negli stessi anni anche in Santa Scolastica.[10]

2. Crisi e rinascita: l'arrivo dell'abate riformatore Bartolomeo II

L'assetto del Sacro Speco così definito era destinato a mutare agli inizi del XIV secolo, su iniziativa di una straordinaria figura di abate, il cui ministero arrivava dopo almeno venticinque anni di crisi per Subiaco, iniziata già nel 1298 dal sisma che aveva provocato il crollo della diga sull'Aniene.[11] Dopo la morte di Bonifacio VIII (1294-1303), e l'aggravarsi della faida tra Colonna e Caetani che si contendevano il territorio approfittando del malgoverno abbaziale, la cattività avignonese aveva privato Subiaco del consueto sostegno

7 L'esame dell'apparecchiatura muraria della facciata, poi obliterata, e dell'opposta parete sembra confermare la preesistenza di questo vano, si veda Annoscia, De Lellis 2018, pp. 78-82.

8 La 'finta cortina' è visibile nelle due pareti longitudinali, in corrispondenza delle lacune negli affreschi ed è a commessure bianche su fondo ocra e bordure gialle e rosse. Questo tipo di decorazione, piuttosto frequente nel Lazio meridionale nella seconda metà del XIII secolo (Mihályi 1999), è utilizzato allo scadere del secolo anche a Santa Scolastica, nell'ambulacro ovest del chiostro, Cerone 2015, pp. 94-95.

9 Il tendaggio dipinto è simile a quello sulla parete d'altare della cappella della Madonna al livello inferiore, residuo della decorazione precedente a quella trecentesca. Tra i confronti possibili si veda il *velum* al di sotto della lunetta con San Gregorio tra due santi nella quarta navata di San Saba a Roma, datata agli anni '80 del XIII secolo (scheda di I. Quadri, in Romano 2012, pp. 367-372) e similmente caratterizzato da linee gialle e rosse sul bianco e da elementi floreali in nero.

10 Cerone 2015, pp. 75-78.

11 Per le vicende storiche di questo periodo si veda Cerone 2015, pp. 91-93.

papale. Eppure fu proprio da Avignone che si intervenne a risollevarne le sorti, grazie all'intervento di Giovanni XXII (1316-1334) e alla scelta di porre alla guida di Subiaco Bartolomeo II (1318-1343), un personaggio che era stato rettore di San Matteo *servorum Dei* a Terelle, dipendenza di Montecassino, e che in quel momento si trovava presso la corte francese. Nell'attesa di tornare nella penisola il nuovo abate si affrettò a nominare i suoi vicari, mentre il pontefice sollecitava il vescovo di Veroli, l'abate di Santa Maria della Vittoria presso Scurcola e l'arciprete di Sant'Elia affinché sostenessero il recupero dei beni monastici.[12] Preoccupato della situazione patrimoniale, Giovanni XXII era angustiato pure per la *relazada observantia regularis*, così come la definiva egli stesso in un'epistola a Roberto d'Angiò, anch'egli coinvolto nella rete di supporto del sublacense.[13] L'attività di restaurazione del patrimonio immobiliare, che Bartolomeo ostentò nel ciclo di affreschi nel chiostro del monastero maggiore,[14] si accompagnò quindi a un'importante azione di riforma per la quale l'abate prese come riferimento lo Speco, già simbolo della Regola e custode della corretta disciplina. Durante il suo governo, infatti, fu avviata la stesura di nuove *Consuetudines*, in una politica di rinnovamento morale i cui frutti portarono addirittura a esportare il modello sublacense in una nuova fondazione – Sant'Anna di Mondragone – in territorio cassinese.[15] Nonostante l'assenza di documentazione attestante la persistenza delle relazioni tra Subiaco e Avignone, è plausibile che continuasse a esistere un filo diretto tra l'abate e la Curia, come anche appare verosimile collegare la volontà illuminata di Bartolomeo alle istanze di papa Benedetto XII (1334-1342) che nel 1336 aveva emanato la bolla *Summi magistri dignatio*, più nota con il nome di *Benedictina*, con cui intendeva riformare i monaci neri.[16]

Se a Subiaco i perduti *immobilia* furono recuperati,[17] il ripristino della disciplina rappresentò una sfida più ardua da fronteggiare, anche per un personaggio del calibro del nuovo abate, e fu portata a termine nella seconda metà del secolo da Bartolomeo III da Siena (1363-1369) che, già nella scelta del nome, tradiva la volontà di riallacciarsi al predecessore. In ogni modo, la rinnovata presenza di un governo stabile e forte garantì un lungo periodo di floridezza per il Sacro Speco e insieme l'inizio di una vivace stagione culturale, con la ripresa dell'attività dello *scriptorium* e della committenza artistica e architettonica.

3. L'ampliamento del santuario e del monastero

È un'indicazione cronachistica a indicare il primo intervento costruttivo di Bartolomeo II: l'erezione di un nuovo dormitorio *magnum et pulchrum* mediante la sopraelevazione del parallelepipedo duecentesco a due piani.[18]

12 Federici 1904, p. 97, docc. nrr. DCCCLXI, DCCCLXIII.
13 Carucci, Morghen 1991, p. 103, n. 187.
14 Ma anche sulla facciata dell'abbaziale di Santa Scolastica attraverso il reimpiego dell'epigrafe della metà dell'XI secolo con l'elenco dei possedimenti, si veda Cerone 2015, pp. 95-98.
15 Egidi 1904, pp. 123, 248.
16 Sull'argomento Caby 2004, pp. 30-31.
17 Si vedano i numerosi documenti dell'epoca, relativi alla gestione territoriale del dominato monastico, Federici 1904, pp. 113, 117-118, 129, docc. MXXXXVIII, MCV, MCXVII-MCXVIIII, MCCLVI.
18 Carucci, Morghen 1991, p. 233.

L'erezione di un terzo piano, innestato al livello della chiesa superiore, rese necessaria la progettazione di tre contrafforti, in origine tutti ogivali, per rafforzare il complesso a valle e che, come attesta l'analisi dell'apparecchiatura muraria, si distinguono dal precedente a tutto sesto, a evidenza eretto nel XIII secolo al momento di impostare la chiesa superiore.[19]

Della natura della sopraelevazione poco si può dire, perché gli ambienti si presentano oggi rimaneggiati al punto da rendere impossibile anche la comprensione del numero dei piani aggiunti ai primitivi. Se seguiamo il *Chronicon* e accettiamo di identificare nel terzo livello un nuovo dormitorio, è giocoforza immaginare un ambiente unico, analogo ai sottostanti, poi suddiviso da tramezzi posticci nelle celle attuali. Fu proprio contestualmente allo spostamento al terzo piano della funzione di ambiente per il riposo notturno, che si dovette attuare la rimodulazione degli spazi inferiori con la trasformazione del precedente dormitorio nel refettorio, che fu brutalmente accorciato alle estremità per creare due ambienti laterali, e con il frazionamento della 'vecchia' aula adibita al desinare, allo scopo di creare una serie di vani il cui utilizzo non è più definibile con certezza.[20] L'identificazione del refettorio nel secondo piano si evince dalle tracce del pulpito in spessore di muro e di un passavivande, nonché dalla decorazione trecentesca che vi è campita che, come si vedrà, è tipica di questi ambienti.[21]

L'elevazione della residenza provocò la necessità di ripensare la volumetria della chiesa superiore ed è proprio in questa occasione che si decise di ampliarla sopraelevando le campate duecentesche (*fig.* 2). Come indica una bolla papale del 1338, d'altronde, i pellegrinaggi erano in aumento e ciò comportò la necessità di mettere nuovi spazi a disposizione dei visitatori e ricavare anche a livello superiore un'area a loro dedicata.[22] Il progetto previde l'innalzamento della copertura delle due campate per dare una veste più magnificente all'antico oratorio, che ora veniva inserito all'interno del percorso santuariale e dunque aperto ai forestieri. I muri perimetrali furono alzati e ampie volte dovevano creare tre campate quadrate al posto dei precedenti ambienti, leggermente diversi come estensione. Inspiegabilmente, però, il progetto si arrestò e, mentre la prima crociera venne completata, la seconda rimase interrotta all'inizio della sua gittata. Ciò che si vede oggi, dunque, è la parziale trasformazione della sola chiesetta primitiva, mentre il secondo vano è rimasto nella forma precedente, in un confronto dimensionale che lascia comprendere la portata del progetto di Bartolomeo II.

La crociera trecentesca, caratterizzata dalla sezione ogivale e da una poderosa costolonatura cilindrica, si innesta su di un elaborato sistema di sostegni angolari e di mensole quadrangole di differenti dimensioni: le imposte maggiori sostengono gli arconi trasversali e le nervature che, però, in controfacciata si innestano su colonne d'angolo, mentre i peducci si collocano nei punti di ricaduta delle arcature che inquadrano la copertura in senso longitudinale. Ciascun elemento scultoreo è decorato con motivi vegetali che conservano ancora resti dell'originaria policromia: teorie di

[19] La muratura di tale contrafforte è in continuità con la parete della chiesa inferiore, come si nota in Righetti 1982a, pp. 75-94.

[20] Il pianterreno fu dotato di una serie di volte a crociera che andarono a occludere, seppur parzialmente, la serie originaria di monofore che illuminavano l'ambiente.

[21] Sulla posizione del pulpito e del passavivande Cerone 2016, p. 118.

[22] «*Locu specus causa devotionis saepe saepius a peregrinis et hospitibus, religiosisque viris frequenter etiam visitetur*», Cherubinum Mirtium 1623, c. 126v, n. 15.

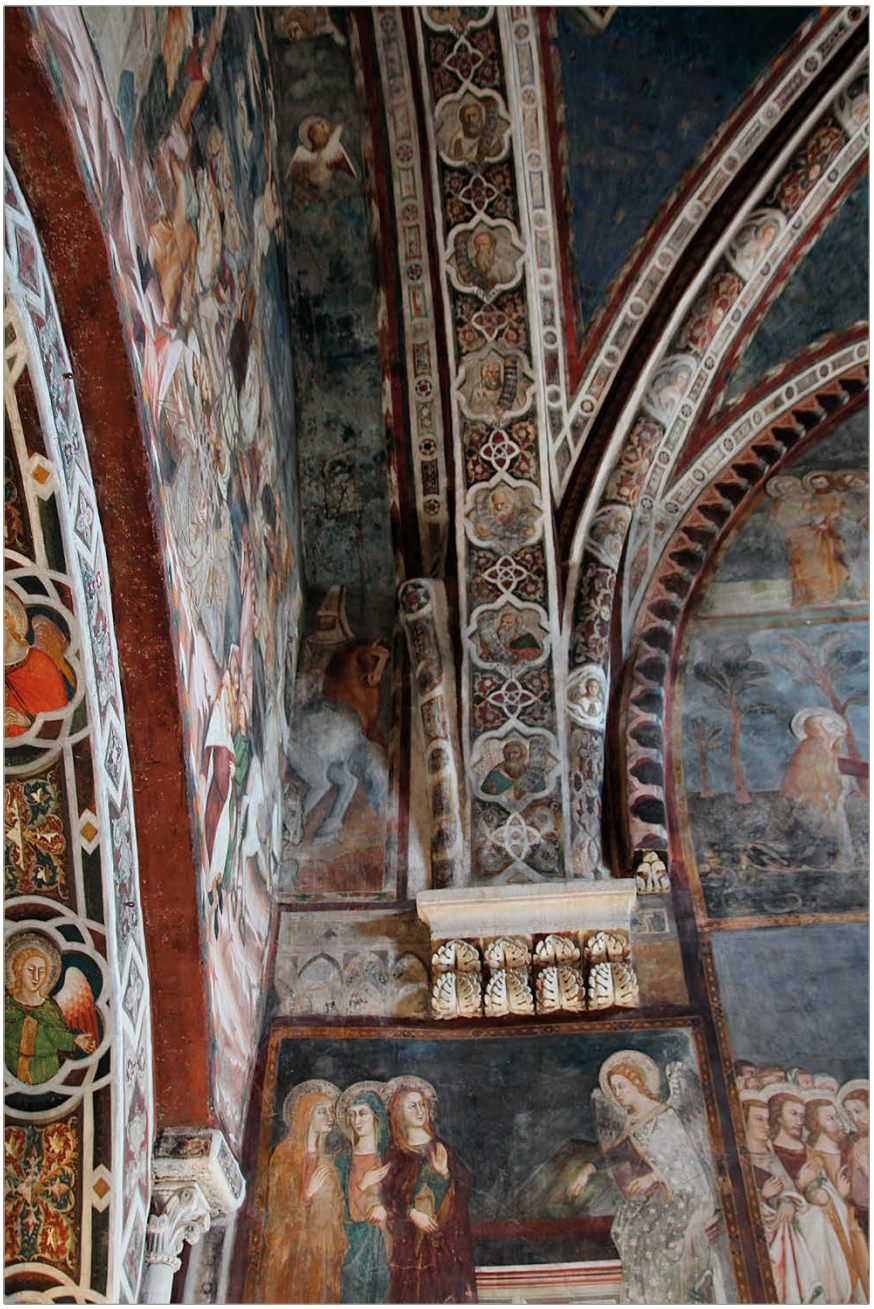


fig. 2 – Subiaco. Sacro Speco, chiesa superiore, particolare della copertura interrotta (foto dell'autrice).

foglie grasse e dentellate dalla punta ripiegata nelle imposte e palmette rovesciate, ovuli e gigli capovolti nei capitellini. La resa formale delle sculture, piuttosto rigida e pastosa, è coerente con il pulpito che fu inserito nel muro ovest, nel momento in cui le pareti furono sopraelevate per consentire l'innesto della nuova copertura.[23]

In questa fase, anche l'assetto esterno dell'edificio di culto fu interessato da una nuova sistemazione. La sopraelevazione dell'ala monastica, infatti, aveva tolto valore al rosone occidentale snaturando la facciata originaria, a favore di un nuovo prospetto verso valle. Oggi quest'ultimo si presenta pesantemente rimaneggiato ma, dopo gli interventi dei primi del Novecento, ha riacquistato la funzione simbolica recuperando i suoi elementi distintivi: il rosone e il coronamento ad arcatelle intrecciate ripristinati sulle tracce

[23] D'altronde, la posizione del pulpito sulla parete è coerente con l'elevazione delle nuove volte e non con l'altezza delle originarie.

degli originari.[24] È in questa fase che con plausibilità sull'antica facciata fu realizzata la piccola porta sormontata da un trilobo che ora acquisiva la funzione di collegamento con l'antistante dormitorio, sebbene si ritenga che i monaci privilegiassero il passaggio archiacuto della seconda campata che nel nuovo assetto doveva esercitare la funzione di coro monastico, dunque non accessibile ai laici.[25]

4. La decorazione ad affresco

L'impossibilità di portare a termine l'innalzamento della chiesa superiore evidenziò la necessità di porre rimedio all'inestetica copertura rimasta incompiuta. Fu così che si intraprese l'affrescatura dell'ambiente con il ciclo cristologico culminante nella parete d'altare dove campeggia la Crocifissione. La temporanea eclissi artistica della vicina Roma, cui Subiaco si era di norma sempre rivolta, determinò la chiamata di pittori provenienti dalla città di Perugia, dove dagli inizi del secolo si era formata una fiorente scuola fondata da Meo da Siena. Proprio ai seguaci di Meo, al cd. Maestro di Paciano e a Vanni di Baldolo, sono stati da tempo attribuiti gli affreschi sublacensi, la cui cronologia è ancorata agli anni '30-'40 del secolo, dunque ancora al tempo di Bartolomeo II.[26] Agli stessi artefici va attribuito pure il dossale a due facce, oggi conservato in sacrestia, ma in origine collocato con probabilità proprio sotto la Crocifissione, a dividere lo spazio praticabile dai fedeli e quello riservato ai confratelli.[27]

A un atelier più tardo, da collocare alla fine del secolo, ma sempre proveniente dal contesto umbro con cui i monasteri sublacensi avevano continuato a intessere rapporti per tutto il secolo, va invece assegnata la decorazione del refettorio trecentesco, anche qui funzionale a mascherare le pesanti manomissioni operate durante il cantiere di Bartolomeo.[28] Si tratta di un breve ciclo che presenta però importanti novità dal punto di vista iconografico.

L'ipotesi di datazione su base stilistica alla seconda metà del XIV secolo lo rende un esempio precoce di refettorio connotato da immagini affrontate della Crocifissione e dell'Ultima Cena, la cui presenza diverrà quasi uno standard, ma solo nel secolo successivo (*fig.* 3). I primi refettori affrescati che ci sono pervenuti rappresentavano di preferenza la Crocifissione, come indica il contesto ben indagato delle fondazioni mendicanti nella Firenze trecentesca. Tranne il problematico refettorio domenicano di Santa Maria Novella decorato da una teoria di santi, infatti, quello francescano di Santa Croce, dipinto da Taddeo Gaddi, mostra una rappresentazione dell'Albero della croce (*lignum vitae*) e il refettorio agostiniano di Santo Spirito una

[24] Bellanca 2004, pp. 75-98.

[25] La funzione di quest'ambiente come coro dei monaci è confermata dalla decorazione che vi fu apposta i primi del XV secolo, quando si scelse di esaltare la rigidità della vita monastica con una selezione mirata di scene della vita di Benedetto, ma su questo si veda Cerone 2011, pp. 687-688.

[26] A pittori culturalmente affini è attribuita anche la decorazione della cappella del Crocifisso, della Scala santa e della cappella della Madonna, ancora da un documento al 1341 (Cerone 2021, p. 308). Tra i contributi più recenti sull'argomento si veda Subbioni 2003, pp. 116-122, 132, 137, 157, con la bibliografia precedente.

[27] Il tipo di dossale opistografo risulta assai diffuso nell'area perugina, come ricostruito da Gordon 2002, pp. 229-249.

[28] Cerone 2016, pp. 118-121, con bibliografia precedente.



fig. 3 – Subiaco. Sacro Speco, refettorio trecentesco, Ultima Cena e Crocifissione (foto dell'autrice).

Crocifissione attribuita all'Orcagna (1360 circa).[29] In entrambi i casi, sotto la scena centrale già compare l'Ultima cena, ma a mo' di predella, di dimensioni minori e in posizione subalterna. Solo nel XV secolo la scena diventerà autonoma e predominante nei cicli dei refettori, trovando nei cenacoli fiorentini di epoca rinascimentale la sua più compiuta espressione.

Nel Sacro Speco, poi, la scena della Crocifissione riveste particolare interesse in relazione alle figure rappresentate tutt'intorno, comprese quelle nella mezza campata antistante. Si tratta di una selezione iconografica mirata che rammentava il legame con la Roma papale attraverso le consuete figure degli apostoli Pietro e Paolo, ma soprattutto esaltava i santi della tradizione benedettina, da Benedetto e Scolastica, a un Gregorio Magno in inusuale abito benedettino, forse perché autore della *Vita Benedicti*, ai primi discepoli di Benedetto (Mauro e Placido). Il programma, inoltre, si espande a includere Giovanni Battista, Agostino in veste da Eremitano e Girolamo in veste da eremita, ad alludere probabilmente all'unione tra ascetismo e studio che da sempre caratterizzava la vita solitaria dello Speco. Un modello che è dunque esaltato in un momento – alla fine del Trecento – in cui la riforma iniziata da Bartolomeo II all'inizio del secolo era finalmente compiuta.

[29] *La tradizione fiorentina* 1997, pp. 116-119.

Fonti manoscritte inedite

Archivio di Santa Scolastica, Subiaco, Cherubinum Mirtium, 1623, *Bullarium continens privilegia summorum ponti!cium imperatorum ac regum sacro monasterio sublacensi concessa: ex suis originalibus et vetustis transcriptis ordine annorum descripta per PP.D. Cherubinum Mirtium.*

Bibliografia

Annoscia G., De Lellis L., 2018, «*…e apparve all'improvviso il fregio antico della chiesa*»: *l'oratorium del Sacro Speco di Subiaco (Roma, Lazio)*, in F. Sogliani, B. Gargiulo, E. Annunziata, V. Vitale (a cura di), *VIII Congresso nazionale di archeologia medievale* (Matera 2018), Sesto Fiorentino (FI), vol. III, pp. 78-82.

Bellanca C., 2004, *Prime spigolature sui restauri condotti dalla seconda metà dell'Ottocento agli anni trenta del Novecento nei monasteri di Santa Scolastica e del Sacro Speco a Subiaco*, in A. Ricci e M.A. Orlandi (a cura di), *Lo spazio del silenzio. Storia e restauro dei monasteri benedettini di Subiaco*, Subiaco, pp. 75-98.

Caby C., 2004, *La papauté d'Avignon et le monachisme italien*, in G. Picasso, M. Tagliabue (a cura di), *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi*, Atti del V Convegno di Studi storici sull'Italia benedettina (Abbazia di Monte Oliveto Maggiore 1998), Cesena, pp. 23-41.

Cerone R., 2011, *Abati committenti e patronato laico. Il rinnovamento dei monasteri sublacensi alla fine del Medioevo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Parma 2010), Milano, pp. 683-691.

Cerone R., 2015, *La regola e il monastero. Arte e architettura in Santa Scolastica a Subiaco (secc. VI-XIV)*, Roma.

Cerone R., 2016, *Architettura e decorazione fino al XIV secolo*, in R. Cerone, T. Checchi, C. Bernardini (a cura di), *Il refettorio medievale del Sacro Speco a Subiaco: studi in occasione del restauro*, «Bollettino d'Arte», s. VII, 29, 2, pp. 107-157, in part. 118-123.

Cerone R., 2021, *Lungo la Scala Santa del Sacro Speco di Subiaco: nuovi dati sulla cappella della Madonna*, in A.M. D'Achille, A. Iacobini, P.F. Pistilli (a cura di), *Domus sapienter staurata. Scritti di storia dell'arte per Marina Righetti*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 304-315.

Chronicon 1991 = *Chronicon Sublacense (aa. 593-1369)*, a cura di A. Carucci, R. Morghen, Subiaco.

Cristiani Testi, M.L., 1982, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in *I monasteri Benedettini di Subiaco*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 132-191.

De Prosperis A., 2008, *Innocenzo III e i monasteri di Subiaco*, «Latium», XXV, pp. 3-30.

Egidi P., 1904, *Notizie storiche dell'abbazia durante il Medioevo*, in F. Federici (a cura di), *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, vol. I, pp. 45-184.

Federici F., 1904, *La biblioteca e l'archivio*, in *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, vol. II.

Frank B., 1972, *Subiaco, ein Reformkonvent des späten Mittelalters*, «Quellen und Forschungen aus italenischen Archiven und Bibliotheken», LII, pp. 526-656.

Giovannoni G., 1904, *L'architettura dei monasteri sublacensi*, in *I monasteri di Subiaco*, 2 voll., Roma, vol. I, pp. 262-403.

Gordon D., 2002, *Thirteenth- and Fourteenth-Century Perugian Double-Sided Altarpieces: Form and Function*, in *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, «Studies in the History of Art», 61, New Haven and London, pp. 229-249.

Il Duecento e la cultura 2012 = *Il Duecento e la cultura gotica 1198-1287 ca.* (Corpus, V), a cura di S. Romano, Milano.

Israel U., 2004, *Der papst und die urkunde an der wand. Innozenz III. (1198-1216) in Subiaco*, «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken», LXXXIV, pp. 69-102.

La tradizione fiorentina 1997 = *La tradizione fiorentina dei Cenacoli*, a cura di C. Acidini Luchinat, C.R. Proto Pisani, Firenze.

Maccarrone M., 1980, *Primato romano e monasteri dal principio del secolo XII ad Innocenzo III*, in *Istituzioni monastiche e istituzioni canonicali in Occidente (1123-1215)*, Atti della settima Settimana Internazionale di Studio (Mendola 1977), Milano, pp. 49-132.

Matthiae G., 1988, *Pittura romana del Medioevo*, II, *Secoli XI-XIV*, aggiornamento di Francesco Gandolfo, Roma.

Mihályi M., 1999, *Architettura dipinta nel territorio di Sermoneta. Il caso di Valvisciolo*, in *Sermoneta e i Caetani. Dinamiche politiche, sociali e culturali di un territorio tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno della Fondazione Camillo Caetani (Roma-Sermoneta 1993), Roma, pp. 473-499.

Righetti M., 1982a, *L'architettura del Sacro Speco*, in C. Giumelli (a cura di), *I monasteri benedettini di Subiaco*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 75-94.

Righetti M., 1982b, *Il Sacro Speco di Subiaco e l'architettura dei Crociati in Terra Santa*, in H. Belting (a cura di), *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna 1979), Bologna, pp. 129-135.

Romano S., 1992, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma.

Subbioni M., 2003, *La miniatura perugina nel Trecento. contributo alla storia della pittura in Umbria nel quattordicesimo secolo*, 2 voll., Perugia.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b8

Arianna Carannante

L'architettura ecclesiastica all'epoca di Carlo II d'Angiò: riflessioni sulla definizione di un modello costruttivo

1. Introduzione

Gli organismi ecclesiastici che si prenderanno in esame sono stati costruiti nel regno di Napoli e nella contea di Provenza, tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo sotto il patrocinio del re Carlo II d'Angiò (1285-1309). Si tratta di edifici con impianto basilicale – a tre navate e transetto sporgente – e tre absidi poligonali voltate a ombrello, dotate di contrafforti radiali sugli spigoli.[1] Questi ultimi potrebbero essere ascrivibili a un modello costruttivo nato a partire dall'ultimo decennio del XIII secolo nella città di Napoli, che con l'ascesa a capitale del regno, era diventata il fulcro delle attività edilizie della corte angioina. A cavallo tra i due secoli si concentrarono nella città una serie di cantieri di edilizia militare, civile e religiosa di committenza e patrocinio regio che favoriscono uno scambio di sapere e competenze.[2]

Si cercherà di analizzare il ruolo della committenza attraverso le fonti documentarie,[3] seppur esigue, e distinguere i singoli caratteri architettonici di queste fabbriche, al fine di comprendere se la Curia Regia abbia solo gestito amministrativamente i cantieri e la loro organizzazione[4] o, al contrario, se ne abbia controllato anche gli esiti formali.[5]

2. Riflessioni sulla definizione di un modello costruttivo

Ai fini dell'economia e della chiarezza espositiva si è deciso di cominciare la trattazione dalla cattedrale di Lucera.[6] Questa, pur non essendo la prima in ordine cronologico, risulta essere un *unicum*, poiché il suo stato di conservazione permette una lettura dei caratteri architettonici originari della fabbrica (*fig.* I-2). L'edificio – costruito a partire dal 1302 – non era ancora completato nel 1317, ma con molta probabilità dovette

fig. I – Lucera. Cattedrale di Santa Maria Assunta, interno (foto di Gugliemo Villa).

[1] Questo breve contributo è uno dei primi esiti di un lavoro più ampio che l'autrice ha condotto nel corso del suo dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura presso l'Università Sapienza di Roma in co-tutela con Sorbonne Université (2021). Si ringraziano i proff. Guglielmo Villa e Alessandro Viscogliosi per i preziosi consigli in sede di stesura.

[2] Si possono citare le fondazioni della chiesa di Sant'Eligio Maggiore, la basilica di San Lorenzo Maggiore, la cappella Santa Barbara in Castelnuovo, la basilica di San Domenico Maggiore e la cattedrale di Napoli.

[3] I Registri della Cancelleria angioina sono stati ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani, 3 voll., Napoli 1950-1985.

[4] In particolare per le fabbriche angioine era in vigore un vero e proprio «Statutum curie» valido per l'intero regno. Egidi 1909, p. 755

[5] In questa sede ci si concentrerà sulla lettura degli organismi architettonici e loro configurazione spaziale al netto delle ricostruzioni.

[6] Si veda Carannante 2020 pp. 178-189; Carannante 2021.

essere terminato nella sua struttura principale già nel 1311.[7] Presenta un corpo longitudinale articolato in tre navate e sette campate. Le navate sono scandite da archi a sesto acuto in pietra grigia poggianti su pilastri rettangolari con semicolonne addossate sui lati corti. Tre archi ogivali danno accesso al transetto, di poco sporgente rispetto al corpo delle navate. Tre archi identici, posti in corrispondenza, immettono nelle absidi di pianta 5/8 voltate a spicchi archiacuti divisi da costoloni. Questi ultimi si dipartono da semicolonne poste negli angoli, in corrispondenza delle quali all'esterno vi sono contrafforti rettangolari, poggianti su una muratura a scarpa.[8] Tra l'abside maggiore e quelle minori vi sono due torri scalari ottagonali il cui ruolo è sia statico – garantire una stabilità della scatola muraria – che funzionale – permettere la fruizione delle coperture piane delle absidi. Sei colonne di *spolio*[9] di marmo verde costituiscono la parte inferiore dei pilastri compositi che reggono i sei archi acuti, di accesso rispettivamente alle absidi e alla navata. La navata e il transetto presentano una cornice che, in corrispondenza della parte superiore delle colonne di marmo verde, si configura come capitello[10] tale cornice non prosegue all'interno delle absidi.

La cattedrale di Lucera si presenta, non solo nella concezione planimetrica – nonostante il dimensionamento inferiore – ma anche nelle scelte di dettaglio – capitelli, basi, uso delle colonne di reimpiego – come espressione 'purificata' della cattedrale partenopea.

Il duomo napoletano – costruito a partire dal 1294 –[11] sembra aver mutuato alcune scelte spaziali e di dettaglio dalla basilica di San Domenico Maggiore nella stessa città.[12] Non vi è una data certa di inizio della costruzione di quest'ultima;[13] è indubbio però che tale cantiere e quello della cattedrale fossero attivi nello stesso momento nella città di Napoli. La chiesa domenicana presenta notevoli affinità con le chiese dello stesso ordine realizzate in Italia centro-meridionale, tra cui si può citare la chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma.[14] Quest'ultima doveva presentare, alla fine del XIII secolo, un corpo longitudinale coperto da capriate lignee e un transetto da tre volte a crociera.[15] L'abside è di pianta poligonale su cinque lati, con semicolonne, negli angoli interni e contrafforti in quelli esterni. Tutti elementi che si ritrovano nelle architetture oggetto di questo contributo.

7 Nel 1309 è attestato l'arrivo delle travi per la copertura. Egidi 1917, n. 782.

8 La stessa soluzione appare nel duomo di Napoli. Vedi Di Stefano, Strazzullo 1974, p. 199.

9 Bruzelius 1999.

10 A imitazione di quello che avviene nelle cappelle absidali del duomo di Napoli.

11 Cfr. Lucherini 2009; Guidarelli 2008, pp. 187-206; Romano, Bock 2004.

12 Relativamente alle tematiche esposte in questo saggio il contributo fondamentale è Bruzelius 2005. Della stessa autrice si vedano alcuni dei contributi più importanti sul tema tra cui Bruzelius 2003, pp. 253-271; Bruzelius 2001, pp. 183-202; Bruzelius 1991, pp. 402-420 e la bibliografia citata. Sul tema in generale si vedano anche Aceto, Vitolo 2017 e bibliografia citata. Meno recente ma di grande importanza per un quadro generale sul tema Venditti 1969. Il confronto tipologico degli edifici in esame risulta arduo in assenza di rilievi sistematici di tutti i casi in esame.

13 Si ipotizza la costruzione a partire dal 1284. Bruzelius in Aceto, Vitolo 2017, pp. 165-168.

14 Bruzelius 2005, p. 113; Palmerio, Villetti 1989.

15 È presumibile che tale chiesa presentasse anche sul transetto la copertura a capriata poi sostituita da una volta a botte e una volta a crociera rialzata successivamente. Arnaldo Venditti afferma che il lavoro fu eseguito da Federico Travaglini. Renata Picone non cita questo lavoro. Venditti 1969 pp. 731-749; Picone 2016.

L'analisi della pianta del San Domenico di Napoli, al netto delle parti aggiunte successivamente, mette in luce una grande organicità nell'impianto planimetrico. È ipotizzabile, come si tenterà di dimostrare, che le cappelle fossero previste già nel progetto originario, pertanto le pareti perimetrali del corpo longitudinale dovevano porsi in continuità con quelle del transetto (*fig.* 3). Il restauro neogotico del Travaglini[16] – al netto delle decorazioni – rende poco comprensibili alcuni aspetti della fabbrica duecentesca, in particolare a livello spaziale. La parte absidale sembrerebbe aver subìto alcune modifiche nel corso dei secoli, ma in linea generale è possibile rilevare i caratteri originari,[17] in attesa di analisi specifiche e rilievi dettagliati. Nell'abside principale, a una pianta a forma poligonale con cinque lati, si accosta una campata rettangolare voltata con una crociera archiacuta su costoloni. Nelle absidi laterali l'aspetto duecentesco è poco riconoscibile ma da alcune foto aeree è possibile scorgere non solo l'impianto poligonale duecentesco ma anche la presenza di contrafforti posti in posizione angolare in analogia con l'abside principale.[18]

Anche nel caso del duomo di Napoli il riconoscimento del progetto originario risulta arduo a causa dei numerosi rimaneggiamenti in corso d'opera e delle trasformazioni avvenute in epoche successive. La pianta[19] risponde a quella già descritta per Lucera a eccezione di tre elementi: le due cappelle poste accanto alle absidi minori – realizzate dopo la morte dell'arcivescovo Filippo Minutolo († 1301) –, le volte a crociera costolonate sulle navate laterali, e le cappelle poste in adiacenza a queste ultime.[20] Il confronto con il San Domenico Maggiore mette in luce un'incongruenza tra l'armonia compositiva della chiesa domenicana e quella della cattedrale. Nella prima le cappelle sono di dimensioni identiche e risultano perfettamente integrate nel corpo di fabbrica, nel secondo caso, invece, sono di differenti dimensioni e presentano i contrafforti ancorati sulla parete delle navate laterali. Questo particolare informa in merito alle intenzioni dei costruttori; infatti, nel caso della chiesa domenicana la spinta delle volte che coprono le navate laterali viene controbilanciata dalla presenza delle cappelle voltate che, considerando la loro altezza e lo spessore del muro, non necessitano di contrafforti, necessari nella cattedrale dove, evidentemente, il progetto messo a punto sul finire del XIII secolo, non prevedeva la costruzione di cappelle sulle navate laterali.

In conclusione, la fabbrica della cattedrale napoletana può essere considerata un cantiere sperimentale nel quale vennero testate soluzioni innovative a livello icnografico e spaziale.

16 Picone 2016.

17 In attesa di poter lavorare su un rilievo effettuato con le moderne tecnologie laser scanner 3D.

18 È probabile che vi fossero altre due cappelle, in adiacenza alle absidi minori ma, allo stato degli studi, non sono disponibili riscontri decisivi in tal senso. Un'analisi svolta *in situ*, con eventuali saggi al di sotto delle volte potrebbe consentire una verifica dell'ipotesi.

19 Guidarelli 2008; Bruzelius 2005; Lucherini 2009.

20 Inoltre gli autori (Guidarelli – Bruzelius vedi nota 19) per lo più concordano sulla presenza di cappelle poste lungo le navate laterali, se si esclude il parere di Francesco Aceto. Aceto 2019, p. 170.

Si potrebbero definire "elementi di importazione d'oltralpe" l'utilizzo dell'abside poligonale voltata a spicchi archiacuti con contrafforti angolari e le torri scalari ottagonali poste tra le absidi. [21] Al contrario si potrebbero identificare come "elementi locali" l'utilizzo di un transetto coperto da capriate lignee e l'adozione di colonne di *spolio*. La soluzione di compromesso tra i due risiede nell'utilizzo di una navata centrale coperta da incavallature lignee – debitrice della spazialità dell'architettura paleocristiana partenopea – e di navate laterali coperte da volte a crociera archiacute con costoloni (*fig.* 1).

L'assetto originario delle absidi è riconoscibile nella cappella Tocco, l'unica che ha mantenuto la conformazione originaria. A una pianta poligonale a cinque lati si associa un corpo rettangolare coperto da volta a crociera, con semicolonne che reggono i costoloni della volta e contrafforti esterni posti in corrispondenza. È possibile che l'abside centrale, la quale ha subìto notevoli trasformazioni nel corso dei secoli, avesse in origine la stessa configurazione.[22] L'icnografia di tale spazio risulta affine a quella dell'abside della chiesa di Santa Maria Donnaregina (fine XIII-inizio XIV secolo) e di San Lorenzo Maggiore (fine XIII secolo), nonché del San Domenico a Napoli.

Per quanto riguarda la soluzione absidale è doveroso citare la cattedrale di Rossano,[23] in cui l'intervento angioino appare limitato a quest'ultima e a un allungamento della chiesa verso l'entrata principale.[24] I lavori, secondo fonti di storia locale,[25] sono da circoscrivere al periodo di arcivescovato di Gregorio (1312-1316). L'analisi delle due absidiole laterali mette in luce una serie di affinità con la fabbrica lucerina e con quella napoletana. Vi sono difatti, semicolone (con capitelli di restauro) negli angoli interni del poligono dalle quali si dipartono i costoloni. Inoltre, andando ad analizzare le basi si trova un'affinità diretta con quelle della cattedrale lucerina, anche se nel caso calabrese la realizzazione appare meno raffinata.[26] Le basi – in parte trasformate e intonacate – presentano una scozia posta su un toro tagliato alla base con plinto ottagonale. Il passaggio tra i due elementi viene effettuato attraverso piccole *consolles* o *modillons*. Queste ultime si dipartono assialmente dai lati dell'ottagono del plinto. La somiglianza con quelle adottate nella cattedrale pugliese nonché la configurazione planimetrica della parte absidale conferma la datazione ipotizzata al primo quarto del XIV secolo. Basi, con piccole *consolles* che reggono un toro tagliato alla base, si trovano – seppur con dovute differenze – in edifici ecclesiastici partenopei costituiti all'inizio del XIV secolo tra cui il cosiddetto coro delle monache di Santa Chiara. Infine è possibile notare tra l'abside minore orientale e quella centrale la presenza di una torre scalare ottagonale, distrutta o mai completata,

21 Presenti anche nella parte absidale della cappella palatina di Castelnuovo a Napoli.

22 La stessa ipotesi è stata formulata in altra sede e successivamente alla data del convegno in cui è stata formulata dall'autrice del contributo (Dicembre 2019) da Francesco Aceto (Aceto 2021, pp. 454-471.)

23 Si veda la bibliografia citata nel contributo di Fallanca, Spanò 2006, pp. 77-96 e Bruzelius 2005, pp. 134-136.

24 Tali ampliamenti furono completati intorno alla metà del XIV secolo. Vedi Fallanca, Spanò 2006, p. 91.

25 Massoni 2016.

26 È stato evidenziato come queste basi siano fortemente affini a una serie di esempi prodotti nelle cattedrali dell'Ile-de-France verso la fine del XIII secolo. Carannante 2020, pp. 178-189.

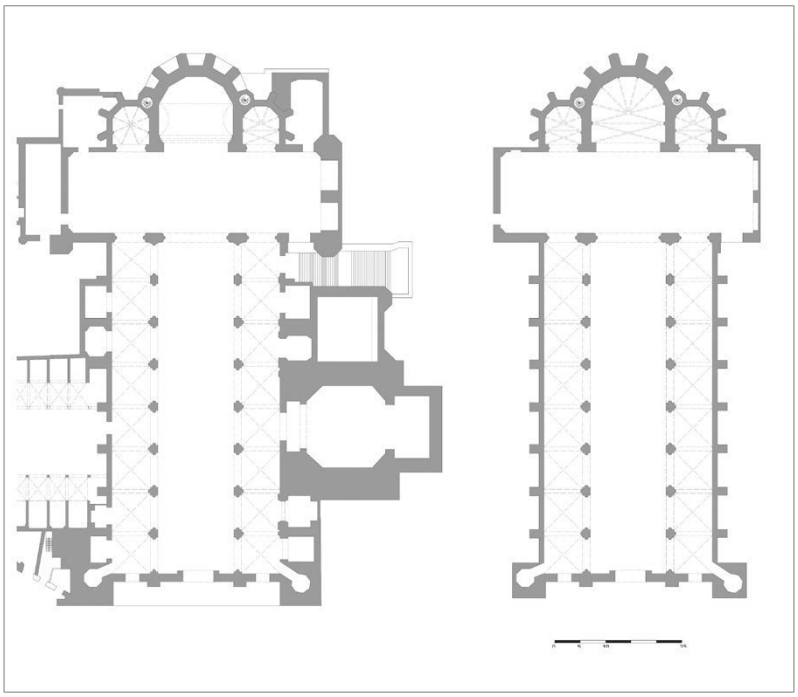


fig. 1 – Napoli. Duomo di Santa Maria Assunta, stato attuale (a sinistra), ipotesi ricostruttiva (a destra, elaborazione grafica dell'autrice sulla base della pianta pubblicata da Di Stefano 1975, pp. 10-11).

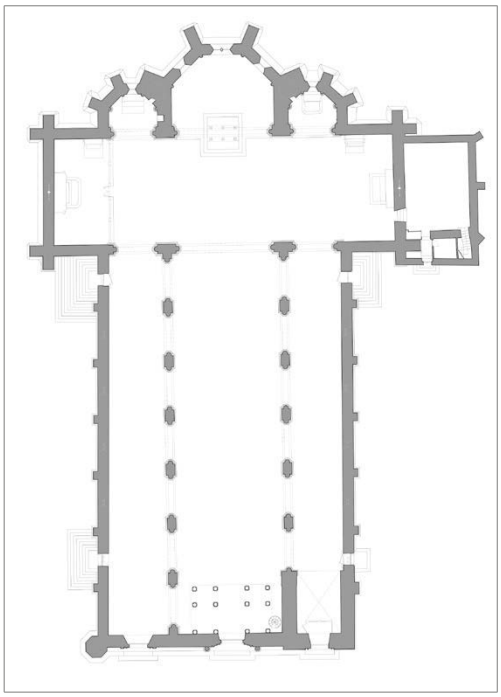


fig. 2 – Lucera. Cattedrale di Santa Maria Assunta, pianta (rilievo ed elaborazione grafica dell'autrice).

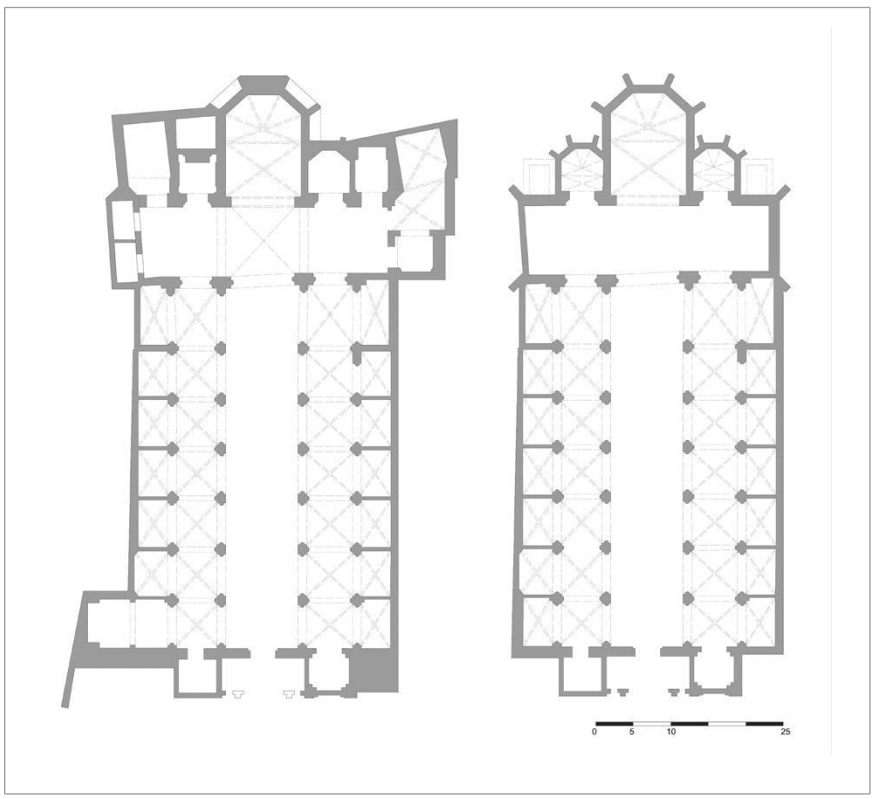


fig. 3 – Napoli. Basilica di San Domenico Maggiore, stato attuale (a sinistra), ipotesi ricostruttiva (a destra, elaborazione grafica dell'autrice sulla base del rilievo pubblicato da Picone 2016, p. 139, fig. 1).

che non comunica con le absidi ma che sembrerebbe avere solo un ruolo di contraffortamento, in analogia con gli esempi citati.

Tra gli elementi che contribuiscono alla percezione spaziale degli edifici analizzati si possono citare i pilastri. Questi, a partire dalla fabbrica di San Domenico Maggiore, sono quadrangolari con tre semicolonne, due sui lati corti e una sul lato lungo verso le navate laterali. I pilastri assumono una configurazione simile nella cattedrale di Napoli, nella quale la forma è più prossima al rettangolo, e divengono invece decisamente rettangolari nella cattedrale di Lucera. In questo ultimo caso, data l'assenza di volte sulle navate laterali, vi sono due semicolonne sui lati corti.

La stessa spazialità è percepibile nella chiesa di San Pietro a Majella a Napoli,[27] dove vi è l'utilizzo di un pilastro di proporzioni molto prossime a quello della cattedrale pugliese e un capitello a fascio che riprende la sintesi e semplicità dell'esempio lucerino. Nel caso napoletano una semicolonna è addossata sul lato lungo verso le navate laterali, data la presenza di volte su queste ultime. In entrambi gli esempi lo spazio è caratterizzato dal susseguirsi di archi acuti e piccole aperture che dominano il volume semplice del corpo longitudinale. Un arco trionfale acuto immette in un transetto dalle proporzioni slanciate coperto anch'esso da capriata, dal quale è possibile accedere alla zona absidale. La chiesa celestina napoletana di San Pietro a Majella e la cattedrale pugliese sono legate alla figura di Giovanni Pipino (†1316), «dilecto consiliario, familiari e fideli» del sovrano,[28] sepolto nella chiesa partenopea e indicato come possibile committente.[29] Pipino fu responsabile della distruzione delle *Luceria Saracenorum* (1300) e successivamente, nominato dal re supervisore generale del ripopolamento della *Civitas Sanctae Mariae* (Lucera), aveva finanziato la chiesa e monastero dei celestini di Lucera e coordinato i lavori di costruzione della cattedrale.

La nascita di una nuova spazialità, affine ai modelli di edilizia mendicante dell'Italia centrale, accomuna gli esempi citati ed è frutto di scelte pratiche, funzionali e in alcuni casi anche estetiche. L'assenza della volta nella navata centrale e nel transetto comporta una serie di semplificazioni a livello costruttivo, tra cui l'assenza di archi rampanti, e limita le problematiche connesse alle scosse sismiche. Al contrario, le navate laterali e le absidi sono più facili da voltare perché di dimensioni minori e comportano meno difficoltà a livello statico. Alla parte più importante della chiesa – l'abside – sono riservate decorazioni più ricche e una configurazione icnografica più complessa, con volte archiacute su pianta poligonale.

Inoltre, è doveroso menzionare un edificio, anche se non insistente nella penisola italiana: la basilica domenicana di Saint-Maximin-la-Sainte-Baume in Provenza, patrocinata anch'essa dal re Carlo II. [30] In

[27] Bisogna citare l'utilizzo della stessa soluzione con pilastro rettangolare e capitello a fascio nel coro delle monache della chiesa di Santa Chiara a Napoli (inizio XIV secolo).

[28] Caggese 1926.

[29] È difficile affermare con certezza che ci possa essere stato un coinvolgimento del Pipino nel finanziamento della costruzione della chiesa. È invece certo che questo sia il finanziatore della costruzione della chiesa e monastero dei celestini a Lucera.

[30] Fixot, Carrazé 2005, pp. 231-241; Montagnes 1979; Digard 1885, pp. 313-317; Albanès 1881.

questo caso dalla documentazione si percepisce l'intenzione del re non solo di finanziare l'opera ma anche di controllarne gli esiti formali. Il sovrano invia nel 1296 da Napoli *magister Petrus Gallicus*[31] esperto nella costruzione di chiese, al fine di dirigere la fabbrica già in fase di costruzione.[32] In un documento successivo il re ordinerà di realizzare i lavori del convento «in modum et formam iam per nostram excellentiam declaratos».[33] Sono incerte le fasi costruttive della fabbrica, è solo noto che nel 1305 l'architetto della costruzione è Jean Baudici.[34] La chiesa, a tre navate con otto cappelle su ogni lato, è priva di transetto[35] e presenta tre absidi poligonali con contrafforti angolari e – come nei casi delle cattedrali di Lucera e Napoli – vi sono torri scalari poste tra l'abside maggiore e quelle minori. L'unica differenza si trova nella rotazione di circa trenta gradi dell'asse delle absidi minori, rispetto all'abside maggiore. Non è facile ipotizzare quale possa essere stato il ruolo di *Pierre* ma è ipotizzabile che si sia occupato di tracciare la pianta della chiesa e che abbia seguito la costruzione delle absidi.[36]

3. Conclusioni

In conclusione, si potrebbe presupporre che la rispondenza a un determinato modello costruttivo possa esser dovuta a vari fattori tra cui ragioni pratiche ed economiche. Non è noto, allo stato degli studi, il ruolo della committenza nella concezione architettonica degli edifici ecclesiastici costruiti in Italia meridionale. Il controllo gestionale dei cantieri e l'invio nelle fabbriche gestite dalla Regia Curia di *preposti*,[37] *protomagistri* e *magistri* attivi nella capitale può tuttavia aver portato alla diffusione nel Regno delle innovazioni tecniche e formali sperimentate a Napoli.

Il caso provenzale dimostra l'ingerenza del sovrano in relazione a questioni formali pertanto è possibile che sia stato lui che abbia richiesto anche in altri casi – Lucera e Rossano – l'invio di un *protomagister* attivo nei cantieri napoletani. La penuria di documentazione a riguardo rende ardua la possibilità di identificare gli artefici delle fabbriche, ma il prosieguo degli studi potrebbe fornire nuovi interessanti risvolti di tale ricerca. È però evidente che grazie alla circolazione di maestranze e gestione reale dei cantieri si delinea in Italia meridionale una nuova spazialità. Quest'ultima caratterizza gli organismi ecclesiastici, scaturiti

[31] Montagnes 1979, p. 46. Il *magister* Petrus è stato identificato da vari autori come Pierre da Chaules o Pierre D'Angicourt. Allo stato degli studi non è possibile formulare altre ipotesi.

[32] Digard 1885, Roma 5 Dicembre 1295 «Magister Petrum gallicum, in hedificarum ecclesiarum et etiam aliarum expertus operibus, ad vos pro opere sancti Maximini et beate Marie Maddalene».

[33] 19 novembre 1295, Faillon 1848, p. 860, n. 106.

[34] 12 agosto 1305, «Magistro Johanni Baudici, operis sancti maximini magistro». Albanès 1881, doc. LXXXV, p. 167.

[35] La chiesa verrà completata in parte nella seconda metà del XIV secolo e poi successivamente.

[36] La chiesa venne consacrata nel 1316 ma verosimilmente conclusa tra il 1340 e 1350. Cfr. Montagnes 1979.

[37] I quali avevano il ruolo di gestione amministrativa del cantiere e in alcuni casi di reperimento di materiali e forza lavoro.

dal possibile modello della cattedrale napoletana, ed è destinata a divenire il prototipo dell'edilizia ecclesiastica realizzata nel versante adriatico (Molise e Abruzzo) nel corso del XIV secolo.

Bibliografia

Aceto F., 2019, *Filologia del testo e cronologia nell'architettura napoletana di età angioina: la scultura architettonica e le fasi di cantiere del Duomo e di San Lorenzo Maggiore*, «Arte Medievale», IV, 9, pp. 161-192.

Aceto F., 2021, *Architettura e arredi liturgici: l'altare maggiore "Orsini" e la tribuna del duomo di Napoli*, in F. Coden (a cura di), *L'arredo liturgico fra Oriente e Occidente (V-XV secolo)*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 454-471.

Aceto F., Vitolo P., 2017, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia.

Albanès J.H., 1881, *Le couvent royal de Saint-Maximin en Provence de l'ordre des frères prêcheurs: ses prieurs, ses annales, ses écrivains avec cartulaire de 85 documents inédits,* Marseille.

Bruzelius C.A., 1991, *Ad Modum Franciae: Charles of Anjou and Gothic Architecture in the Kingdom of Sicily*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 50, pp. 402-442.

Bruzelius C.A., 1999, *Columpnas marmoreas et lapides antiquarum ecclesiarum: the use of spolia in the churches of Charles II of Anjou*, in A. Cadei (a cura di), *Arte d'Occidente - Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini,* voll. 1-3, Roma, pp. 187-195.

Bruzelius C.A., 2001, *L'architecture du royaume de Naples pendant le règne de Charles II d'Anjou, 1289-1309*, in D. Gaborit-Chopin (a cura di), *1300. L'art au temps de Philippe le Bel*, Paris, pp. 253-271.

Bruzelius C.A., 2003, *"Le pietre sono parole": Charles II d'Anjou, Filippo Minutolo et la cathédrale angevine de Naples.*, in R. Recht (a cura di), *Le monde des cathédrales. Cycle de conférences*, Paris, pp. 145-189.

Bruzelius C.A., 2005, *Le pietre di Napoli: l'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343*, Roma, ed. originale *The Stones of Naples: church building in Angevine Italy,* 1266-1343, New Haven-London 2004.

Caggese R., 1926, *Giovanni Pipino conte di Altamura,* in *Studi di storia Napoli in onore di M. Schipa,* Napoli.

Carannante A., 2020, *La cathédrale Notre-Dame de l'Assomption à Lucera: un chantier de rencontre des artisans locaux et des artisans transalpins*, in I. Chave, E. Faisant, D. Sandron (a cura di), *Le chantier Cathedral en Europe: diffusion et sauvegarde des savoirs, savoir-faire et matériaux du Moyen Âge à nos jours*, Atti del Convegno (Paris 2019), Paris, pp. 178-189.

Carannante A., 2021, *La fabbrica regia della cattedrale di Santa Maria Assunta a Lucera nel contesto dell'architettura di derivazione francese in Italia Meridionale*, Tesi di dottorato, tutores A. Viscogliosi, D. Sandron, G. Villa, Università degli Studi di Roma Sapienza, Université Sorbonne di Parigi.

Carannante A., in c.s., *La cattedrale di Lucera e l'architettura angioina del primo Trecento*, Roma.

Di Resta I., 1995, *Cattedrali gotiche meridionali tra storia, significato e forma*, in G. Barlozzetti (a cura di), *Il Duomo di Orvieto e le grandi cattedrali del duecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Orvieto 1990), Torino, pp. 259-268.

Di Stefano R., Strazzullo F., 1974, *La Cattedrale di Napoli: storia, restauro, scoperte, ritrovamenti*, Napoli.

Digard G., 1885, *Deux documents sur l'église de Saint-Maximin en Provence*, «Mélanges d'archéologie et d'histoire», 5, pp. 313-317.

Egidi P., 1909, *Carlo I d'Angiò e l'Abbazia di S. Maria della Vittoria presso Scurcola*, «Archivio storico per le province napoletane», 34, pp. 252-291, 732-767.

Egidi P., 1917*, Codice Diplomatico dei Saraceni di Lucera*, Napoli.

Faillon É.M., 1848, *Monuments inédits sur l'apostolat de Sainte Marie-Madeleine en Provence*, Paris, vol. I, pp. 909-910.

Fallanca A., Spanò A.M., 2006, *La cattedrale di Rossano: una fondazione di Carlo II d'Angiò*, «Bollettino d'arte», VI, 91, pp. 135-136, 77-96.

Fixot M., Carrazé F., 2005, *Saint-Maximin, Basilique Sainte-Madeleine*, in *Congrès Archéologique de France*, Paris, pp. 231-241.

Guidarelli G., 2008, *La ricostruzione angioina della cattedrale di Napoli, 1294-1333*, «Italian history and culture», 13, pp. 187-206.

Lucherini V., 2009, *La cattedrale di Napoli: storia, architettura, storiografia di un monumento medievale*, Roma.

Massoni M., 2016, *Le istorie della città di Rossano* di Carlo Blasco (XVII sec.), Rossano.

Montagnes B., 1979, *Architecture dominicaine en Provence*, Paris.

Palmerio G., Villetti G., 1989, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma, 1275-1870*, Roma.

Picone R., 2016, *Restauri e trasformazioni nel complesso domenicano di Napoli: dagli interventi del tardo Seicento ai ripristini ottocenteschi*, in O. Foglia, I. Maietta (a cura di), *La fabbrica di San Domenico Maggiore a Napoli*, Napoli, pp. 138-162.

Romano S., Bock N., 2004, *Le chiese di San Lorenzo e San Domenico. Gli ordini mendicanti a Napoli*, Napoli.

Venditti A., 1969, *Urbanistica e architettura angioina*, in *Storia di Napoli*, Napoli, vol. III, pp. 665-888.

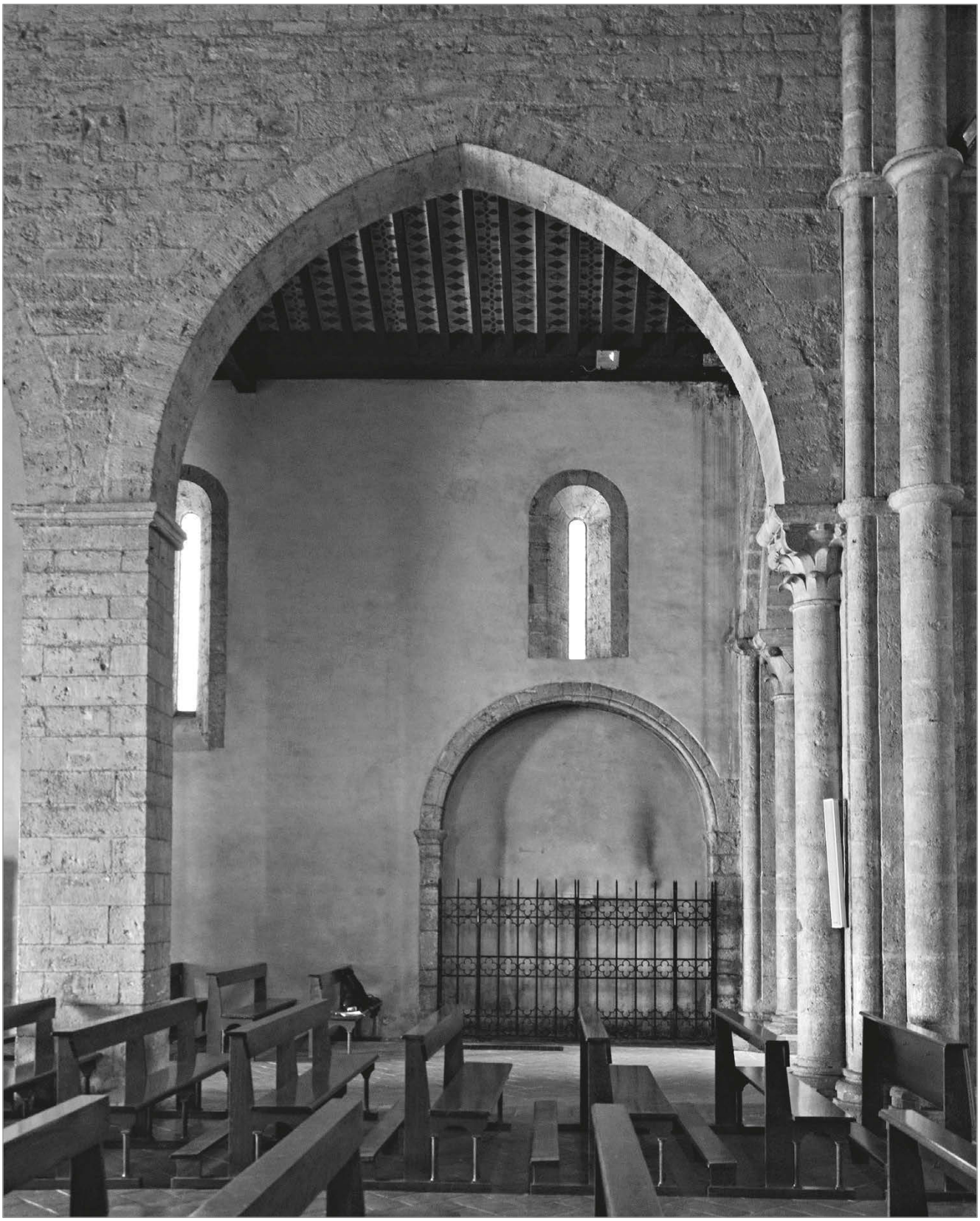


fig. I – Ferentino. Chiesa di Santa Maria Maggiore, arco della nave sinistra sorretto a est da un pilastro polistilo della crociera (fase I) e a ovest da un piedritto a sezione rettangolare (fase II) (foto dell'autore).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b9

Emanuele Gallotta

L'architettura ecclesiastica di primo Trecento al confine del *Regnum* angioino. La configurazione delle navate tra pauperismo e ricerca di una nuova estetica

1. Il contesto storico tra Roma e Napoli

A partire dai primi anni del Trecento la costruzione di edifici ecclesiastici nel Lazio meridionale, terra al confine tra lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli, conobbe una battuta d'arresto dopo il fervore della stagione duecentesca. Recependo modelli architettonici di provenienza transalpina, la ricostruzione delle abbazie cistercensi di Fossanova e di Casamari, consacrate rispettivamente nel 1208 e nel 1217, aveva stimolato l'erezione di nuove fabbriche e il rifacimento di antichi luoghi di culto, superando i modi 'antiquari' di una tradizione paleocristiana ancora dominante a Roma e nel Lazio.[1] Se da un lato l'apertura di ulteriori cantieri non era più necessaria all'alba del nuovo secolo, dall'altro la difficile situazione storica, politica ed economica della città di Roma si riverberò nei centri urbani circonvicini. Ai fasti del Giubileo del 1300, infatti, corrispose una politica del papato di Bonifacio VIII in forte contrasto con le potenti famiglie romane, in particolare i Colonna, e nei confronti del sorgente nazionalismo francese. Il successivo trasferimento della corte pontificia ad Avignone (1309-1377) privò l'Urbe dei principali committenti di opere d'arte – il papa e i cardinali – rendendo inevitabile la diaspora di molti artisti e architetti.[2] Al contrario, la realtà del Regno angioino di Napoli era ben più florida e il mecenatismo di Carlo II prima, di Roberto d'Angiò poi, particolarmente vivace.[3] Nonostante la precarietà del contesto, un'accurata ricognizione nei territori a sud di Roma ha permesso di registrare un certo fermento edilizio relativo soprattutto alla trasformazione di edifici preesistenti.[4] Pur non legata a cantieri di grande prestigio, la nuova configurazione delle navate presenta caratteri linguistici ricorrenti e definisce un modello architettonico le cui origini possono ricondursi all'architettura regionale di fine Duecento.

2. La dilatazione dello spazio

Gli elementi formali, strutturali e spaziali diffusi nell'architettura trecentesca del Basso Lazio sono delineati nella chiesa di San Nicola a Ceccano (FR).[5]

1 Data la mole di bibliografia esistente sui due monasteri cistercensi, si rinvia semplicemente a Berger-Dittscheid 2018 (Fossanova) e Cerro 2016 (Casamari). Ulteriori riferimenti sono in Gallotta 2020a, pp. 45-68, dov'è una sintesi sul rinnovamento della cultura architettonica duecentesca nel Lazio meridionale, in Tosco 2021, pp. 42-65 e in Gallotta, Villa 2022, in c.s.

2 Cfr. *Roma anno* 1983 per il contesto romano e Tomei 1996 per un quadro comparativo tra Roma, Napoli e Avignone. Sulla storia del Lazio meridionale nel XIV secolo: Falco 1926, pp. 127-302.

3 Sull'architettura angioina nel *Regnum*: Bruzelius 2005; Aceto, Vitolo 2017.

4 Lo studio si basa prevalentemente sull'indagine autoptica delle fabbriche selezionate, dovendo fare i conti con una certa carenza di bibliografia e di documentazione grafica.

5 La chiesa trecentesca si trova nel luogo dove sorgeva un più antico edificio di culto, noto sin dal 1196 per aver ospitato il vescovo di Terracina in occasione della consacrazione di Santa Maria in



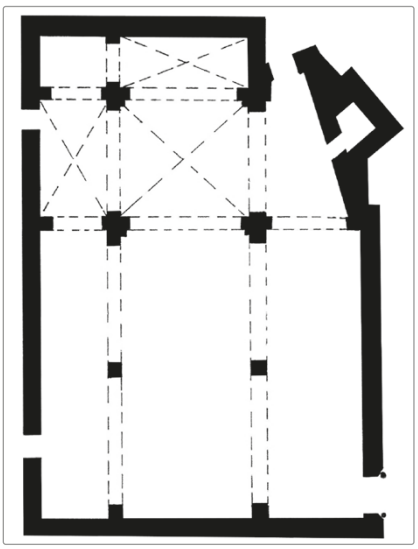


fig. 1 – Ceccano. Chiesa di San Nicola, interno (foto dell'autore) e planimetria (da Cristofanilli 1981, p. 31).

Il campanile – le cui fasi più antiche risalgono forse all'età federiciana, come denuncia il bugnato rustico del basamento a scarpa e del primo registro – [6] risulta inglobato nella successiva ricostruzione della chiesa, determinando l'irregolarità planimetrica del settore presbiteriale:[7] campate quadrangolari voltate a crociera su pilastri cruciformi sono qui articolate attorno alla crociera centrale, a pianta quadrata, sormontata da una volta costolonata.[8] Se la modularità dello spazio, l'abside piatta e le coperture spingenti sono elementi debitori delle esperienze 'cistercensi' laziali di XIII secolo, il corpo delle navate presenta alcune novità (*fig.* 1). La tripartizione del vano è ottenuta mediante arcate acute che poggiano su tozzi pilastri centrali;[9] le pareti del cleristorio, dove sono tre semplici monofore strombate per lato, oggi aperte sulle navate laterali a causa della sopraelevazione dei muri perimetrali della chiesa, reggono un tetto ligneo a due falde. L'originalità della nave di San Nicola è rappresentata dall'ampiezza degli archi – 4,87 m all'imposta per un'altezza del concio di chiave di 5,97 m – ottenendo una notevole dilatazione spaziale associata alla semplificazione degli elementi architettonici: le modanature contratte delle basi e dei coronamenti dei piedritti, le ghiere degli archi e la copertura lignea ne sono la più evidente manifestazione. Informazioni utili per la cronologia assoluta dell'edificio provengono da tre lastre di marmo, applicate su altrettanti sostegni, sulle quali sono incise le seguenti iscrizioni:

«† Hanc coss/am cum uno / arcu fecit / fieri Ber/ardus de / Ceccano»;

«† Hanc cossam fecit / fieri Thomasius / iunior de / Ceccano»;

«† Hanc cossam fe/cit fieri Thom/asius maior e/t senior de Ce/ccano».

Le epigrafi menzionano i committenti/finanziatori della chiesa, identificati in alcuni membri della potente famiglia dei conti *de Ceccano*: Berardo II († 1321 ca.); Tommaso I († 1334 ca.), fratello di Berardo; Tommaso II

Flumine nella stessa Ceccano. Lo studio più aggiornato sulla fabbrica è costituito da Gallotta 2022b; cfr. Cristofanilli 1981; Pietrobono 2006, pp. 186-187; Acconci 2017, pp. 226-227.

6 De Minicis 1999, pp. 145-156.

7 Eretto al di sopra di un basamento, il campanile è suddiviso in quattro registri separati da cornici toriche.

8 Anche la cappella del Sacramento, allineata al presbiterio, e il braccio destro del transetto erano in origine voltati a crociera; sono oggi coperti rispettivamente con un tetto ligneo e una volta a botte.

9 Le misure dei piedritti sono: 0,57×0,63×2,53 m.



fig. 2 – Alatri. Chiesa di San Silvestro, interno (foto di Pietro Scerrato) e planimetria (da Ritarossi 1999, p. 47).

(ca. 1299-1381) e Tommaso III († 1381 ca.), figli di Berardo.[10] Pertanto, la costruzione di San Nicola è ragionevolmente collocabile entro la metà del XIV secolo[11] e la spazialità delle sue navate, progettata come se il vano fosse unitario, trova diversi altri riscontri coevi in ambito regionale.

Tra i casi più emblematici è il rifacimento della chiesa di San Silvestro ad Alatri (FR), fondata tra il X e l'XI secolo. L'impianto originario mononave, assai sviluppato longitudinalmente e concluso da un'abside semicircolare,[12] fu trasformato nel Trecento a seguito di eventi bellici che danneggiarono molti edifici.[13] Rinnovata e solennemente riaperta al culto il 20 gennaio 1331, la fabbrica fu ampliata innestando una navata laterale coperta a tetto, separata dall'ambiente principale mediante due grandi archi a tutto sesto (*fig.* 2). Questi poggiano al centro su un esile piedritto quadrangolare e ai lati su semipilastri ricavati nel muro preesistente: supporti in cui l'unica forma di decoro è uno sguincio a 45° nelle basi e nei coronamenti. Ciononostante, la *facies* medievale della fabbrica doveva essere sfarzosa grazie agli affreschi, solo in parte conservati, che ricoprivano le pareti e gli intradossi degli archi.[14] Fasi costruttive analoghe sono state riscontrate nella chiesa di San Nicola a Castro dei Volsci (FR), antico luogo di culto già citato in una bolla di Pasquale II del 4 settembre 1108.[15] La pianta rettangolare dell'edificio fu alterata introducendo a sud una navatella laterale conclusa da una campata voltata a crociera, da cui si accede alla coeva sagrestia; a ovest, invece, fu eretta una nuova facciata

[10] Cristofanilli 1981, pp. 53-62; Pietrobono 2006, p. 187. Tra la fine del XII e il XIV secolo i *de Ceccano* avevano costituito un esteso dominio che comprendeva tutto il versante nord dei monti Lepini, ai margini della valle del Sacco, giungendo sino ai confini settentrionali di Priverno e quelli occidentali dei Monti Ausoni.

[11] In Enlart 1894, pp. 122-123 la fondazione dell'edificio è riportata alla fine del Duecento ma il suo linguaggio architettonico fa propendere per una datazione più tarda.

[12] Una scala sul fianco destro consente di scendere alla cripta coperta con rozze volte a crociera: De Minicis 1980, pp. 13-14; Ritarossi 1999, pp. 46-48.

[13] Nel 1324 il barone Francesco da Ceccano occupò la città, andando incontro alla scomunica di Giovanni XXII; la situazione si risolse solo due anni più tardi quando il Rettore della provincia di Campagna e Marittima scacciò l'usurpatore con la forza (Sacchetti Sassetti 1947, pp. 111-113).

[14] Dipinti di XIV secolo raffigurano sul catino absidale l'Incoronazione della Vergine tra i santi Giovanni Battista ed Evangelista; nel registro sottostante è una fascia con otto santi e, più in basso, un velario che doveva proseguire lungo tutta la parete destra della chiesa; Donò 1990, pp. 63-84.

[15] Scaccia Scarafoni 1960, pp. 121-123, doc. LXXXXIV.

porticata.[16] Le due ampie arcate a tutto sesto su semplicissimi sostegni denunciano un restauro ottenuto «con estrema povertà di mezzi e senza barlumi d'arte»,[17] citando Alessandro Marabottini e i suoi studi condotti sull'edificio e sul palinsesto pittorico che comprende affreschi dal XIII al XVIII secolo.[18] I dipinti stesi sulle pareti di nuova costruzione – la Vergine in trono e le figure di santi – risalirebbero alla metà del Trecento e, dunque, potrebbero datare la trasformazione architettonica del complesso, corroborando l'affinità con la fabbrica alatrina.[19] Il confronto può essere ulteriormente esteso alla chiesa di San Nicola a San Vittore del Lazio (FR), centro urbano nei territori settentrionali del *Regnum* prossimi all'abbazia di Montecassino.[20] La sfortunata storia dell'edificio, pesantemente bombardato nel corso della seconda guerra mondiale, non impedisce di leggere l'ormai consueta stratificazione – tre archi a pieno centro su modesti pilastrini immettono in una navata laterale di nuova costruzione, più corta rispetto alla lunghezza dell'intera chiesa – e di apprezzare il ciclo di affreschi medievali.[21] Secondo Angelo Pantoni, l'autore delle pitture trecentesche, evidentemente legate all'ingrandimento della fabbrica, sarebbe «un artista formatosi a Napoli nel pieno fervore della rinnovata arte dopo il passaggio di Giotto»;[22] anche per Serena Romano «i referenti figurativi del complesso di S. Vittore […] sono essenzialmente quelli dell'ambiente napoletano del primissimo Trecento».[23] Si tratta di importanti testimonianze di una certa pittura regionale cui appartengono anche i due cicli di affreschi con storie di Santa Caterina d'Alessandria e di San Nicola, stesi sulla navata sinistra della chiesa di San Giovanni Evangelista a Priverno (LT).[24] La loro realizzazione, inquadrata da Romano nella cultura napoletana degli anni '70 del XIV secolo,[25] è verosimilmente coeva al rifacimento degli archi che separano la nave centrale da quella sinistra (*fig.* 3): il loro profilo acuto e la loro notevole ampiezza si contrappongono agli archi a pieno centro della nave destra, appartenenti alla configurazione precedente della fabbrica.[26]

Fatta eccezione per San Nicola a Ceccano e per San Giovanni Evangelista a Priverno, tutte le fabbriche indagate sono state interessate dall'aggiunta di un vano laterale a un'aula unica, facendo di tali dinamiche costruttive una costante nel territorio liminare fra lo Stato della Chiesa e il Regno di Napoli

16 Parlato, Romano 2001, pp. 450-451.

17 Marabottini 1955, p. 6.

18 Lo stile dei dipinti duecenteschi è ricondotto da Marabottini alla decorazione della cripta del duomo di Anagni e alla bottega del cosiddetto Maestro delle Traslazioni.

19 In Parlato, Romano 2001, p. 450 l'ampliamento è datato precocemente alla fine del XIII secolo.

20 Le prime attestazioni documentarie relative alla chiesa risalgono al XIII secolo ma l'impianto è certamente più antico, forse di X-XI secolo: Parlato, Romano 2001, p. 461.

21 Oltre alla raffigurazione dei santi Luca e Giovanni Battista, sono degne di attenzione le *Sette opere di misericordia* oppure le scene della leggenda di una martire, probabilmente Santa Margherita d'Antiochia.

22 Pantoni 1968, p. 134. Come per San Nicola a Castro dei Vosci, la navata laterale della chiesa di San Vittore del Lazio è considerata duecentesca in Parlato, Romano 2001, p. 461.

23 Romano 1992, p. 142.

24 L'edificio è attribuito da Edmondo Angelini al periodo anteriore al 1159: Angelini 1998, II, pp. 365-367.

25 La studiosa ha attribuito gli affreschi alla committenza della famiglia dei Valeriani, esuli per ragioni politiche da Priverno e rifugiati presso la corte di Napoli almeno fino al 1362. I dipinti sarebbero successivi a questa data e non andrebbero oltre il 1380-81 (Romano 1988; Romano 1992, pp. 360-367).

26 Appartiene alla fase trecentesca anche l'arco della navata destra adiacente al presbiterio.

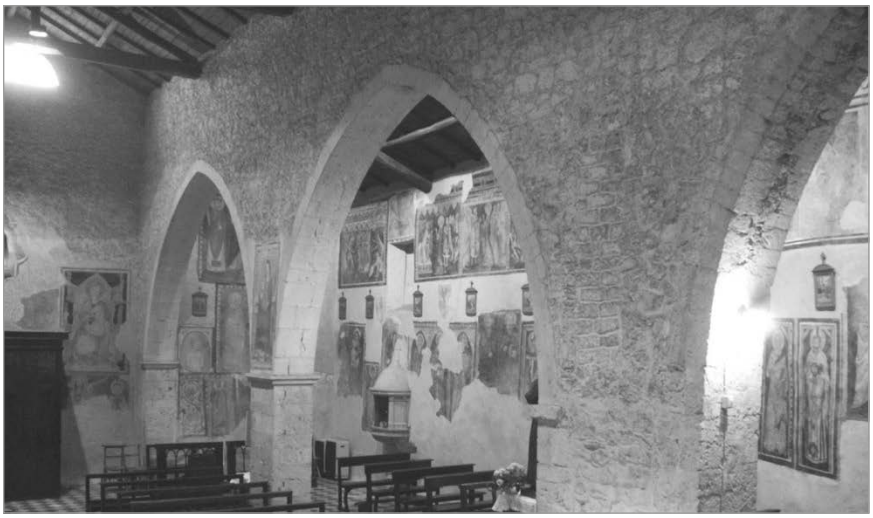


fig. 3 – Priverno. Chiesa di San Giovanni Evangelista, archi della navata sinistra e affreschi della parete perimetrale (foto © Wikimedia Commons).

in pieno XIV secolo.[27] Altri casi accertati sono le chiese dei Santi Cristoforo e Vito a Priverno[28] e di San Giovanni in Silva Matrice a Villa Santo Stefano (FR).[29] Se il modello a due navate non sembra qui riconducibile a specifiche pratiche cultuali,[30] è più probabile che l'allargamento degli edifici sia dovuto all'incremento demografico.[31] In alcuni casi, la progettazione di una sola nave laterale, invece di due speculari, sembra essere vincolata da fattori contingenti: la parete laterale destra di San Silvestro ad Alatri, per esempio, si trova sul ciglio di un terrazzamento; la chiesa di San Nicola a Castro dei Vosci è invece eretta sul fianco di una collina; ancora, l'edificio privernate dedicato ai Santi Cristoforo e Vito si trova a lato di una strada in un'area densamente occupata. In tutti questi casi la trasformazione degli edifici preesistenti in un impianto tripartito era complesso, se non impossibile, a meno di interventi dispendiosi.

3. Alle origini del modello: il pauperismo di fine Duecento

Gli edifici oggetto di indagine presentano alcune invarianti: la ricerca di una spazialità dilatata, l'adozione di elementi architettonici semplificati e l'utilizzo sistematico della decorazione ad affresco che compensa la sobrietà dell'interno. Tale concezione della navata rielabora una tipologia architettonica di fine Duecento, debitrice delle esperienze pauperistiche dei frati minori e

[27] A metà Duecento una trasformazione simile aveva riguardato anche la chiesa di Santa Lucia a Ferentino, dove però la navata laterale aveva ricevuto coperture voltate in luogo di un tetto ligneo; Gallotta 2022a, p. 115.

[28] Le due grandi arcate di XIV sec., oggi tamponate, immettevano nella cappella gentilizia della famiglia Tacconi: Angelini 1998, pp. 367-368.

[29] La chiesa fu modificata grazie al lascito testamentario di Giacomo I di Ceccano (24 aprile 1363; *La chiesa di San Giovanni* 1975).

[30] Cerimonie funerarie, svolgimento della liturgia battesimale, spazio per altari e cappelle oppure ricovero delle reliquie di santi sono solo alcune delle funzioni solitamente svolte presso la navata laterale. La configurazione a due navi potrebbe anche suggerire una funzione ospedaliera (specialmente per gli edifici eretti *extra moenia*), com'è nella chiesa di Santa Maria Incoronata a Napoli; fondata negli anni '60 del Trecento dalla regina Giovanna I d'Angiò, il vano secondario era forse destinato ai malati dell'annesso ospedale per consentire loro di assistere alle funzioni: Vitolo 2008, in part. 42-44; la studiosa propone però l'emulazione della sala dell'Udienza nel palazzo dei Papi di Avignone.

[31] «Nei primi decenni del Trecento [le città italiane] raggiungono livelli demografici che non saranno più toccati per molte generazioni, in alcuni casi per molti secoli, dopo la catastrofe demografica prodotta dallo scoppio della peste alla metà del Trecento»: Menant 2011, p. 119.

dei Predicatori, che si riverberò anche sull'edilizia regionale non 'mendicante', come testimoniano numerosi esempi tra cui la chiesa di Santa Maria Maggiore a Ferentino (FR). Costruita in due tempi, questa testimonia la transizione da un linguaggio 'cistercense', derivato dalle abbazie di Fossanova e di Casamari, a un'inedita concezione di spazi unitari, vasti e spogli.[32] Infatti, la fabbrica presenta un impianto basilicale a tre navate, transetto non sporgente e *chevet plat*. L'area presbiteriale, scandita da pilastri polistili a sostegno di volte a crociera e illuminata da finestre e rosoni, risale al terzo quarto del XIII secolo, quando il cantiere fu interrotto in coincidenza con l'affermazione dei frati minori in città e la costruzione del loro convento.[33] Ripreso nell'ultimo decennio, come dedotto da una concessione di indulgenze di Niccolò IV (1289), l'edificio fu completato con un'austera navata liturgica, coperta a tetto e ripartita da arcate acute poggianti su esili pilastri rettangolari (*fig.* I). Le stesse dinamiche costruttive sono state riscontrate nella chiesa di Santa Maria Assunta ad Amaseno (FR) la cui nave, del tutto identica a quella ferentinate, fu ultimata nel 1291.[34] Infine, le navate di San Pietro a Fondi (LT) e di Santa Maria Assunta a Sora (FR), collocabili anch'esse allo scorcio del Duecento, sono ulteriori testimonianze di un'estetica pauperistica ormai diffusa a sud di Roma, in parte riferibile all'edilizia dei *fratres* e in parte a un'osmosi con la cultura angioina del Regno di Napoli.[35] Infatti, gli edifici ecclesiastici costruiti sotto Carlo II, certamente più aulici e prestigiosi, hanno contribuito a fissare un linguaggio riconoscibile – soffitti a capriata, archi su pilastri/colonne, specchiature murarie ampie, lisce e austere destinate ad accogliere intonaci, affreschi e arazzi – che Caroline Bruzelius ha individuato, tra i vari esempi, nelle cattedrali di Napoli (1294-1309) e di Lucera (dai primi del '300).[36] Circa cinquant'anni dopo, invece, il rifacimento della navata di Sant'Eligio Maggiore a Napoli, successivo al terremoto del 1349, evidenzia i più aggiornati sviluppi della pratica architettonica per l'impiego delle consuete ampissime arcate sostenute da pilastri pseudo-rettangolari.[37]

La concezione figurativa 'mendicante', che a cavallo fra Due e Trecento sembra essere una scelta formale connessa alla spiritualità dei minori e dei predicatori, diventa quasi una necessità nel contesto economico deteriorato della prima metà del XIV secolo. Rispetto ai modelli di partenza, il numero delle campate diminuisce, gli archi si allargano e i pilastri si assottigliano, riducendo l'interno ecclesiastico a un'unica sala (al netto degli arredi sacri) mentre le pareti lisce e piane, coperte a tetto con capriate a vista, costituiscono il supporto di estesi cicli pittorici. Al di là della nuova definizione delle navate, anche il progetto di microarchitetture, come l'arco di accesso alla cappella di San Sebastiano in Santa Maria Maggiore a Ferentino, oppure di elementi esterni, quali il portico di Santa Maria del Soccorso o la loggia del castello baronale a Fondi (LT), testimoniano in pieno Trecento la capillare diffusione di una comune prassi operativa.

[32] La storia della fabbrica è vagliata in Gallotta 2022a.

[33] Gallotta 2020b.

[34] La cronologia è dedotta dall'iscrizione sul pulpito: Gianandrea 2006, pp. 184-188; Ludovisi 2005, pp. 109-118.

[35] Chinappi 2016, pp. 233-242 (Fondi); Marta 1986, pp. 271-285 e Grimaldi 2015, pp. 99-152 (Sora). È possibile menzionare anche la nave di San Michele Arcangelo ad Ausonia (FR).

[36] La sobrietà di questi interni ecclesiastici sembra riflettere situazioni di ristrettezza economica, evidenti dai Registri angioini, che ben si coniugavano con le istanze pauperistiche dei mendicanti. Tali avversità finanziarie costringevano all'impiego di maestranze locali e di tecniche costruttive tradizionali, incoraggiando la persistenza invece dell'innovazione. Sull'architettura al tempo di Carlo II e di Maria di Ungheria: Bruzelius 2005, pp. 91-149.

[37] Aceto, Vitolo 2017, pp. 139-143.

Bibliografia

Acconci A., 2017, *Per lo studio della committenza dei da Ceccano in terra di Campagna*, in *Due convegni veliterni: Giorgio Falco tra Roma e Torino; Velletri e la Marittima al tempo del Giubileo* (Velletri 2016), Tivoli, pp. 197-276.

Aceto F., Vitolo P., 2017, *Architettura e arti figurative di età gotica in Campania*, Battipaglia.

Angelini E., 1998, *Priverno nel Medioevo*, 2 voll., Roma.

Berger-Dittscheid C., 2018, *Fossanova. Architektur und Geschichte des ältesten Zisterzienserklosters in Mittelitalien*, Monaco.

Bruzelius C., 2005, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina 1266-1343*, Roma.

Cerro A., 2016, *Da Cereatae Marianae all'abbazia di Casamari*, Roma.

Chinappi E., 2016, *Il cantiere gotico della chiesa di S. Pietro a Fondi*, in M. Gianandrea, M. D'Onofrio (a cura di), *Fondi nel Medioevo*, Roma, pp. 233-242.

Cristofanilli C., 1981, *La chiesa abbaziale di San Nicola in Ceccano*, Frosinone.

De Minicis E., 1980, *Alatri*, in I. Belli Barsali (a cura di), *Lazio medioevale: ricerca topografica su 33 abitati delle antiche diocesi di Alatri, Anagni, Ferentino, Veroli*, Roma, pp. 1-23.

De Minicis E., 1999, *Tradizione e innovazione nelle tecniche murarie duecentesche: riflessioni sul "bugnato federiciano"*, in E. De Minicis (a cura di), *Temi e metodi di Archeologia Medievale*, Roma, pp. 145-56.

Donò A., 1990, *Storia dell'affresco in Alatri*, Roma.

Enlart C., 1894, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris.

Falco G., 1926, *I comuni della Campagna e della Marittima nel Medio Evo (III)*, «Archivio della R. Società Romana di Storia Patria», XLIX, pp. 127-302.

Farina F., Fornari B., 1981, *L'architettura cistercense e l'abbazia di Casamari*, Casamari.

Gallotta E., 2020a, *L'architecture du XIII^e^ siècle dans le Latium méridional: tradition et innovation aux origines d'un gothique régional*, in D. Sandron, C. Ceccotti, E. Gallotta (a cura di), *L'Architecture gothique entre réception et invention (XIIe-XXe siècles)*, Atti della giornata di studi (Parigi 2018), Bruxelles, pp. 45-68.

Gallotta E., 2020b, *The construction of the convent of S. Francesco in Ferentino between political dynamics and architectural practices in the second half of the thirteenth-century*, in S. Beltramo, E. Garofalo, G. Guidarelli, C. Almeida Marado (a cura di), *La città medievale, la città dei frati: luoghi e spazi di confronto e scambi*, in M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, convegno AISU (Bologna 2019), Torino.

Gallotta E., 2022a, *Santa Maria Maggiore a Ferentino. Vicende costruttive e dinamiche di ricezione di modelli architettonici transalpini nel XIII secolo*, Roma.

Gallotta E., 2022b, *Architettura ed evergetismo dei conti de Ceccano al confine tra Stato della Chiesa e Regno di Napoli: la chiesa di San Nicola*, «Palladio», 70, in c.s.

Gallotta E., Villa G., 2022, *Cantieri monastici e rinnovamento del linguaggio nell'architettura duecentesca del Lazio meridionale*, in S. Colaceci, R. Ragione, R. Ravesi (a cura di), *Rappresentazione, architettura e storia. La diffusione degli ordini religiosi in Italia e nei paesi del Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, Atti del Convegno (Roma 2021), in c.s.

Gianandrea G., 2006, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma.

Grimaldi M., 2015, *La chiesa medievale (secc. V-XV)*, in A. Tanzilli (a cura di), *Antiquissimum et aureum phanum. Sora, chiesa cattedrale Santa Maria Assunta*, Roma, pp. 99-152.

La chiesa di San Giovanni 1975= *La chiesa di San Giovanni in Silvamatrice (Villa Santo Stefano)*, a cura di Gruppo Archeologico Volsco, Ceccano.

Ludovisi A., 2005, *Il pulpito della chiesa di Santa Maria ad Amaseno: una nuova proposta di lettura*, «Arte medievale», 1, pp. 109-118.

Marabottini A., 1955, *Affreschi del XIII secolo a Castro dei Volsci*, «Commentari», 6, pp. 3-17.

Marta R., 1986, *Vicende architettoniche della cattedrale di Sora*, in P. Lefevre (a cura di), *Cattedrali del Lazio*, Roma, pp. 271-285.

Menant F., 2011, *L'Italia dei comuni (1100-1350)*, trad. it. a cura di E. Igor Mineo, Roma.

Pantoni A., 1968, *Le pitture di S. Nicola a S. Vittore del Lazio presso Montecassino*, «Bollettino d'Arte», V, LIII, II-III, pp. 132-135.

Parlato E., Romano S., 2001, *Roma e il Lazio romanico*, Roma.

Pietrobono S., 2006, *Carta archeologica medievale: Frosinone. Forma Italiae Medii Aevi F. 159-I*, Firenze.

Ritarossi M., 1999, *Aletrium: una visita al centro storico di Alatri*, Alatri.

Roma anno 1983= *Roma anno 1300*, a cura di A.M. Romanini, Atti della IV Settimana di Studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma La Sapienza (Roma 1980), Roma.

Romano S., 1988, *Affreschi «angioini» in San Giovanni Evangelista a Priverno*, «Storia dell'arte», LXIV, pp. 197-203.

Romano S., 1992, *Eclissi di Roma. Pittura murale a Roma e nel Lazio da Bonifacio VIII a Martino V (1295-1431)*, Roma.

Sacchetti Sassetti A., 1947, *Storia di Alatri*, Alatri.

Scaccia Scarafoni C., 1960, *Le carte dell'Archivio Capitolare della Cattedrale di Veroli*, Roma.

Tomei A., 1996, *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte 1300-1377*, Torino.

Tosco C., 2021, *L'architettura italiana nel Duecento*, Bologna.

Vitolo P., 2008, *La chiesa della Regina. L'Incoronata di Napoli, Giovanna I d'Angiò e Roberto di Oderisio*, Roma.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b10

Ana Marinković, Matko Matija Marušić

L'arcaismo nell'architettura religiosa del Trecento a Dubrovnik tra committenza comunale e pratiche edilizie

Nel 1440 l'umanista lucchesino Filippo Diversi, maestro di scuola a Dubrovnik (Ragusa), pubblicò il suo *Situs aedificiorum, politiae et laudabilium consuetudinum civitatis Ragusii*, opera di grande valore poiché offre una finestra preziosa sulla società ragusea e la sua architettura medievale, in gran parte distrutta dal disastroso terremoto del 1667.[1] Tra le numerose chiese oggi non esistenti spicca la chiesa di San Biagio de Platea, santuario trecentesco del patrono cittadino, la cui fabbrica iniziò nel 1348, e fu portata a termine agli inizi del Quattrocento.[2] Filippo Diversi descrive la chiesa con la facciata decorata dalle gallerie e le decorazioni scolpite a figure zoomorfe, mentre l'interno della chiesa era caratterizzato dalle colonne grosse e alte, le volte a coprire le navate laterali e la pavimentazione in diversi colori. Una recinzione divideva il coro (in cui si trovavano il ciborio, l'ancona argentea sull'altare maggiore e una croce grande sempre in metallo) dal *locus pro populo*. Fuori dalla recinzione si trovavano il trono onorario per il rettore della città e i sedili per i nobili, mentre le donne, quando venivano a sentire la messa, «stavano in un altro posto», probabilmente nei matronei sopra le navate laterali. Concludendo la breve ma ricchissima descrizione della chiesa, Filippo Diversi la paragona alla chiesa cattedrale di Santa Maria Maggiore («forma et ornatu similem ecclesiae principali»).[3]

Il cenno alla somiglianza della chiesa di committenza civica a quella cattedrale allontana l'interpretazione dell'architettura religiosa trecentesca a Dubrovnik dal solito concetto dell'innovazione, indirizzandola piuttosto verso le ragioni della scelta di formule arcaiche. La chiesa di San Biagio rappresenta un esempio emblematico dei progetti che si definiscono "ritardatari" rispetto alle fabbriche coeve, ma che invece appositamente riproducevano le forme delle architetture più antiche, in particolare del primo Duecento. Gli studiosi del Trecento adriatico di solito cercano di interpretare l'uso delle formule arcaiche in chiave evolutiva, cioè come un semplice attardamento stilistico, trascurando così la possibilità che le forme arcaiche fossero riprese intenzionalmente a fini simbolici e rappresentativi ("l'arcaico consapevole").[4]

fig. I – Dubrovnik. Chiesa di San Biagio, rilievo argenteo, dettaglio, 1450 ca. (foto di Paolo Mofardin, fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Zagabria).

1 Sulla importanza del *Situs aedificiorum* nel contesto storico-artistico si veda, Fisković 1993.

2 Fisković 1955, pp. 30-33; Novak Klemenčić 2011; Marinković 2019. Nella prima metà del Settecento fu costruita la nuova chiesa nelle forme del barocco venezianeggiante, si veda Horvat-Levaj 2014.

3 «ornatissime fabricatum fuit quoddam templum amplum, quam potuit fieri eo loci (…) choopertum plumbo soleatum lapidibus vivis quadris diversicoloribus, distinctum in navem et alas cum columnis grossis et altis, super quibus architecti videntur, cum deambulatorio extrinsecus columnulis decorato et multis lapideis animalium imaginibus, quae foris circum circa muris sunt insertae. Navis in chorum sacerdotum, ubi est altare maius cum anchona argentea pulcherrima et ciborio, distinguitur et locum inferiorem pro populo, ubi sedes habentur lapideae tabulis choopertae domini rectoris et caeterorum virorum, quoniam mulieres, quando accedunt, in aliis morantur»; De Diversis 2004, pp. 147-148.

4 Sulla opposizione del tradizionalismo verso lo storicismo medievale si veda Horáček 2015, in particolare p. 87.



fig. 1 – Nikola Božidarević, Pala Bonda, dettaglio, 1510 ca. (Dubrovnik, museo Sacro del convento domenicano; foto di Paolo Mofardin, fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Zagabria).

In questa sede si cerca di proporre una interpretazione che mette in luce come la scelta dei modelli architettonici per grandi progetti comunali non dipendesse tanto dalle maestranze dei protomaestri, quanto dalle esigenze delle commesse stesse. È proprio questo rapporto tra il committente, i maestri e i modelli architettonici che sta nella base della seguente analisi dell'architettura trecentesca a Ragusa.

1. Il duomo e San Biagio: immagini e somiglianze

La cattedrale di Dubrovnik era un edificio in stile romanico pugliese, iniziato nella metà del XII secolo, cioè due secoli prima della costruzione della chiesa di San Biagio. Il primo progetto della cattedrale, congruo allo stile pisano o lucchese – come mostra il presbiterio monoabsidato – è stato ridefinito verso il 1200, con la presa in carico del protomaestro Eustasio, figlio di Bernaldo, proto della cattedrale di Trani.[5] Sull'impatto dell'origine e della formazione dei protomaestri sui progetti comunali si tornerà in seguito. Nessuna delle due chiese presenta le strutture originali: ambedue sono state sostituite dalle chiese settecentesche, mantenendo le loro posizioni prominenti nel tessuto urbano di Dubrovnik. Nel contesto urbanistico, spicca però la centralità della chiesa del patrono san Biagio, situata all'incrocio tra i due principali spazi pubblici (la *platea magna* e la *platea comunis*), in mezzo ai più importanti edifici comunali: la loggia, il palazzo del rettore, il palazzo del Consiglio, la dogana e il fondaco. Nonostante la distruzione della chiesa in un incendio del primo Settecento (pur essendo sopravvissuta al terremoto del 1667), la sua fase medievale è testimoniata dagli scavi archeologici, dai documenti archivistici e dalle rappresentazioni pittoriche. Gli scavi intorno alla chiesa settecentesca, condotti nello scorcio del secolo scorso, hanno portato alla luce l'aspetto dell'edificio trecentesco con tre absidi semicircolari e le pareti laterali scandite dalle lesene, svelan-

[5] Zelić 2016a, pp. 45-46. La congruenza allo stile pisano/lucchese si potrebbe legare all'arcivescovo Andrea da Lucca durante l'episcopio del quale fu concepita la costruzione della cattedrale.



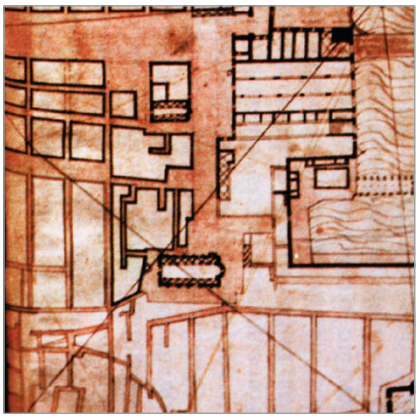


fig. 2 – Dubrovnik. Pianta della città, dettaglio (Archivio di Stato di Torino, da Principe 1991, p. 192, tav. 3).

fig. 3 – Dubrovnik. Veduta (copia ottocentesca della veduta del 1620), dettaglio (Dubrovnik, museo Sacro del convento francescano; foto di Paolo Mofardin, fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte, Zagabria).

do anche la pavimentazione a mattoni intorno alla chiesa.[6] Dal lato nord la chiesa era affiancata dalla contemporanea loggia comunale, iniziata nel 1356.[7] Sorprendentemente, i frammenti della decorazione scultorea trovati negli scavi sono pochissimi e purtroppo di scarso valore interpretativo.[8]

Le rappresentazioni pittoriche quattro, cinque, e seicentesche offrono lo sguardo più completo sull'architettura delle due chiese. Il rilievo argenteo sbalzato quattrocentesco rappresentante il patrono raguseo con il modello della città in mano (proveniente dalla chiesa stessa), ritrae la chiesa di San Biagio e la cattedrale una accanto all'altra, con una notevole cupola nel mezzo della cattedrale e la chiesa di San Biagio senza la cupola (*fig.* I).[9] Nel modello della città nella mano di san Biagio in una pala cinquecentesca, le due chiese, coperte di lastre di piombo, sono rappresentate dal lato orientale, mettendo così in primo piano le loro absidi con le gallerie esterne (*fig.* 1). La più antica pianta della città, redatta verso il 1600, riporta la copertura delle due chiese eseguita nello stesso modo: la navata centrale a capriate e le navate laterali con volta a crociera (*fig.* 2).[10] Finalmente, una serie di vedute seicentesche (e le loro derivazioni) aiutano a capire meglio la configurazione

6 Žile 2008.
7 Beritić 1956b, p. 42; Planić-Lončarić 1990, p. 93.
8 Marinković 2019.
9 Premerl 2018; sulle rappresentazioni pittoriche della cattedrale romanica si veda Vežić 2014.
10 Principe 1991; Principe 2017, pp. 38-41.

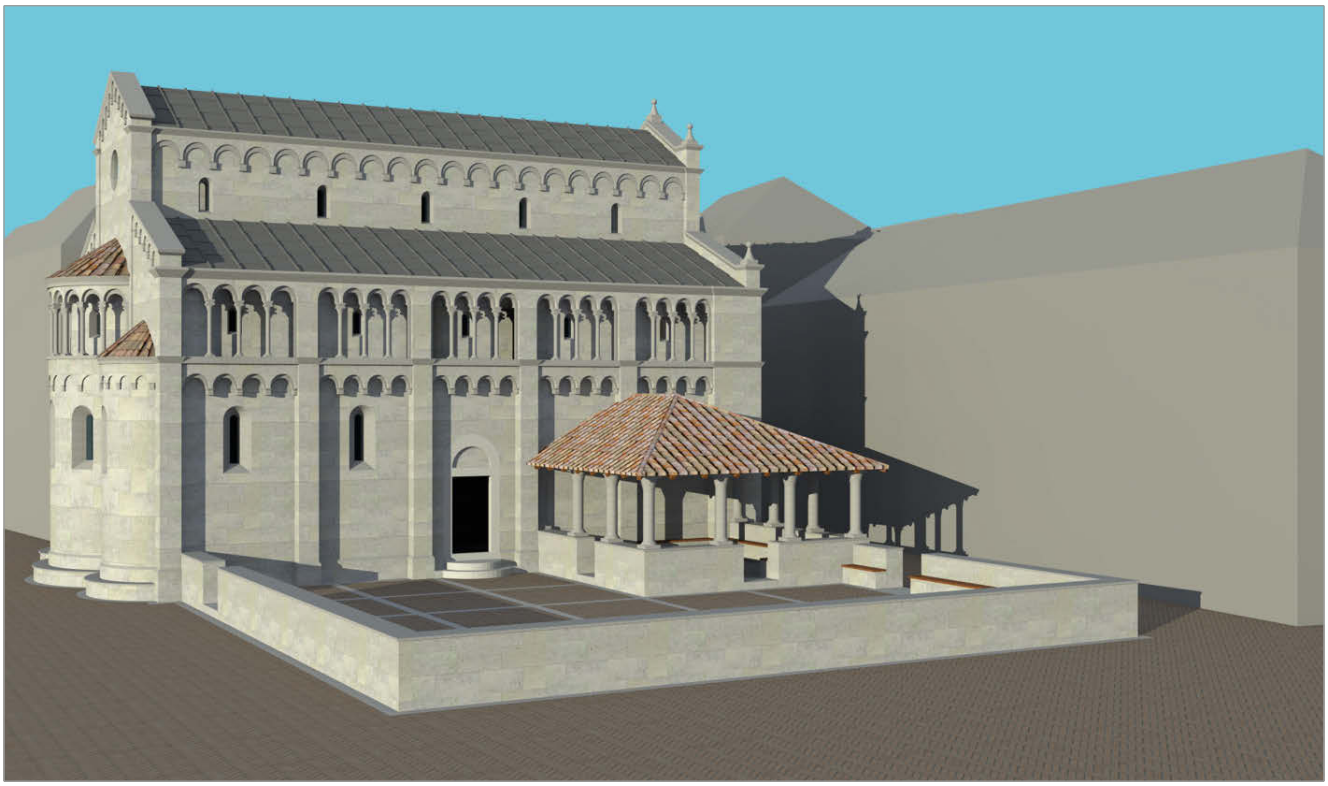


fig. 4 – Dubrovnik. Ricostruzione ipotetica dell'aspetto originario della chiesa di San Biagio (da Marinković 2019, p. 60).

dell'elevazione delle due chiese con le loro gallerie esterne e la cupola della cattedrale (*fig.* 3).[11] Nonostante la schematicità delle rappresentazioni, si nota un cospicuo parallelismo tra la chiesa di San Biagio e la chiesa cattedrale, tracciabile con altrettanta dovizia nelle fonti scritte.

2. Committenza comunale e modello architettonico

Lo spoglio sistematico della documentazione archivistica consente uno sguardo minuzioso sul processo di costruzione, permettendo così di comprendere le vicende architettoniche dell'edificio, poi di identificare il contributo individuale dei protomaestri operanti al cantiere, fino ad avanzare alcune ipotesi sull'aspetto originario della chiesa di San Biagio. Una ricostruzione ipotetica basata sull'analisi comparata del materiale archeologico, visuale e archivistico è stata proposta recentemente, prendendo in considerazione i riferimenti architettonici alla chiesa cattedrale (*fig.* 4).[12] Approfondendo l'analisi comparata della chiesa di San Biagio e della chiesa cattedrale si apre il problema della scelta del modello architettonico nel particolare contesto delle committenze comunali, rintracciando la continuità del linguaggio architettonico del primo Duecento nella pratica edilizia della seconda metà del Trecento. Il problema fondamentale è distinguere il ruolo proporzionale dei committenti verso i protomaestri nella scelta del modello architettonico, tenendo in conto l'alto livello simbolico della committenza in questione.

La deliberazione del Consiglio Maggiore del febbraio 1348 ordina che la chiesa di San Biagio si costruisca sulla piazza comunale, mentre il suo aspetto architettonico doveva essere precisato dal rettore e dal suo Minore

[11] Zelić 2015; Zelić 2016b.
[12] Marinković 2019.

Consiglio («fabrichando dictam ecclesiam sub illa forma e modo, quo et qua domino comiti et dicto suo minori consilio videbitur»).[13] L'amministrazione della fabbrica è affidata ai tre procuratori eletti tra i nobili ragusei dal Consiglio Minore.[14] Nonostante l'assenza di riferimenti alla peste nelle suddette delibere, si tratta di una grandiosa committenza comunale, avvenuta nella piena crisi della pandemia, ovviamente come un appello votivo ufficiale al santo patrono della città. Comunque, un'altra vicenda, avvenuta due anni prima, ha dato l'avvio alla committenza; nel giugno del 1346, la città si è procurata la reliquia della mano sinistra di san Biagio, inserendo subito la data della *translatio* nel calendario delle feste ufficiali.[15] La coincidenza della peste avvenuta poco dopo la traslazione della reliquia fa sì che l'appello per la salvezza sia indirizzato allo stesso patrono comunale nella forma di una nuova chiesa sotto il patronato civico.

Già nel novembre del 1348 il governo civico stipula un accordo con Angelo di Lorenzo da Zara, il *primus protomagister ecclesiae*, per la costruzione della chiesa – «prout ipsi procuratores dixerunt et ordinaverunt» – i procuratori eseguendo, in realtà, la volontà del rettore.[16] Sulla base della documentazione degli anni Quaranta e Cinquanta, si può accertare che il cantiere era attivo, sebbene il grado di compiutezza dell'edificio risulti difficile da dire.[17] Al contrario, la documentazione degli anni Sessanta e Settanta è poca, e, inoltre, non offre ulteriori informazioni sullo stato della costruzione. I documenti invece riportano che i maestri operanti al cantiere di San Biagio furono spesso riassegnati agli altri cantieri comunali, principalmente quelli relativi alle fortificazioni.[18] Evidentemente, i lavori si interruppero a più riprese, anche per le ricorrenti epidemie della peste, e quindi, vista l'assenza dei dati archivistici, si potrebbe anche pensare a una sospensione della fabbrica. La ripresa è avvenuta nella fine degli anni Ottanta, con la delibera del Consiglio Minore del 15 maggio 1389 di portare a termine la costruzione «ad modum ecclesiae Sancte Marie», cioè, secondo la forma della cattedrale.[19] L'urgenza evidente di concludere i lavori da parte della committenza si riscontra nell'atto dello stesso anno con cui il rettore e i giudici mandano maestro Cecho da Monopoli alla cava di Curzola, «ad conplendum opus Sancti Blasii».[20] Bisogna sottolineare che l'approvvigionamento della pietra fu ordinato non dai procuratori, ma dal rettore stesso, testimoniando il controllo centralizzato del progetto.

3. Il ruolo del protomaestro

Negli ultimi decenni del Trecento i lavori si intensificano e l'incarico di protomaestro viene assegnato a una serie di maestri stranieri – Giovanni di Antonio da Vienne, Leonardo di Stefano da Firenze, Giovanni da Siena e Giovanni di Stefano da Pistoia – dei cui soggiorni in Dubrovnik si sa ben

[13] Gelcich 1882, pp. 13-14.
[14] Gelcich 1882, p. 14.
[15] Lonza 2019.
[16] Fisković 1959, p. 401, n. 26.
[17] Marinković 2019.
[18] Beritić 1956a, pp. 31, 33.
[19] Dinić 1964, p. 553.
[20] Archivio di Stato di Dubrovnik (d'ora innanzi HR-DADU), *Div. Canc.*, 29, fol. 3v.

poco.[21] Alcuni protomaestri lavoravano da Dubrovnik e spedivano i prodotti del loro mestiere (la decorazione scultorea, le bifore e trifore per i palazzi privati) alle altre città adriatiche, come appunto faceva Giovanni da Vienne lavorando da Dubrovnik per i committenti zaratini e anconitani.[22] Altri, invece, circolavano tra le due sponde; per esempio, Giovanni di Stefano nel 1394 aveva assunto nella sua bottega un garzone locale con la condizione di lavorare «in civitatis Ragusi, Jadre, Ancone et ubicumque magister Johannes eidem commiserit laborandum».[23]

Vista l'alta circolazione dei protomaestri sopranominati e la brevità dei loro soggiorni a Dubrovnik, indipendentemente dallo stato di avanzamento della fabbrica della chiesa, si pone la questione del loro impatto concreto sulle soluzioni architettoniche e decorative. Come si deduce dalla documentazione, nel periodo del loro incarico si lavorava sui piani alti della chiesa. Sebbene tecnicamente esistesse (pur solo nella costruzione delle volte e della copertura) l'opportunità per i protomaestri di introdurre qualche elemento moderno, le istruzioni del Consiglio Minore di portare la chiesa a compimento «ad modum ecclesiae Sancte Marie» impedivano o almeno limitavano eventuali alterazioni. Nonostante la iniziale rigidità nel seguire il modello della cattedrale, da un'altra deliberazione dalla stessa settimana (18 maggio 1389) risulta che il Consiglio a un certo momento 'rilassò' la propria ingerenza, lasciando la scelta del modello al parere dei procuratori («licencia quod possint complere ecclesiam S. Blasii prout eis melius videbitur»).[24] A quel punto, però, non sembra plausibile che qualsiasi decisione potesse alterare l'aspetto generale della chiesa, ad eccezione della facciata occidentale della quale non ci è pervenuto nessun documento. Rimane quindi aperta la possibilità che il contributo dei maestri toscani fosse presente in questa parte della fabbrica, solitamente aggiunta dopo la copertura della chiesa.

Torniamo adesso al ruolo di Angelo da Zara, il primo protomaestro della chiesa, e al problema dell'emulazione delle forme arcaiche, cioè, del modello della cattedrale. Le gallerie interne ed esterne, essendo i tratti stilistici più distinti della chiesa di San Biagio, sono presenti nell'architettura dell'Adriatico orientale unicamente nelle città di Dubrovnik e di Zara nel tardo XII e primo XIII secolo. Questi progetti caratterizzati dalle gallerie sono a loro volta gli esempi illuminativi della trasmissione di modelli, a Zara di origine toscana, mentre a Dubrovnik di quella pugliese.[25] Secondo il tipo pugliese (per esempio, le chiese di Bari e Bitonto), le gallerie esterne correvano al di sopra delle profonde arcate aggiunte ai muri laterali, creando un corpo strutturalmente distinto. Al contrario dei piloni che formavano le nicchie profonde sulla parete esterna della cattedrale di Dubrovnik, concepiti strettamente sul modello pugliese, le gallerie della chiesa di San Biagio erano, invece, incastonate nei muri laterali. Le lesene all'esterno di San Biagio si presentano troppo sottili per poter reggere le gallerie, e perciò rimandano a questa soluzione tipica dell'architettura romanica zaratina. Visto che il padre di Angelo era egli stesso protomaestro a Zara, è plausibile che la soluzione costruttiva delle

[21] Il merito di aver per primo tentato di individuare le loro botteghe a Dubrovnik va a Cvito Fisković, Fisković 1955, pp. 30-33; sarebbe inoltre importante rintracciare le attività di questi maestri nelle città italiane.

[22] Foretić 1946-1947.

[23] HR-DADU, *Div. Canc.*, 31, fol. 116v.

[24] Dinić 1964, p. 553.

[25] Vežić 2014, pp. 71-72; Zelić 2016a, pp. 49-52.

gallerie incastonate provenga dalle prassi dei cantieri zaratini, soprattutto la cattedrale. Nonostante i protomaestri non dovessero necessariamente fungere da autori dei progetti architettonici, si può supporre che Angelo, essendo il primo protomaestro, abbia delineato certi aspetti della chiesa, come attestano i sopradetti elementi costruttivi tipici del romanico zaratino.

D'altra parte, non ci sono pervenute le informazioni sugli altri progetti ideati da Angelo, per cui non è possibile giudicare il suo possibile uso del linguaggio gotico. Angelo lavorava nel periodo in cui a Dubrovnik erano già compiute due chiese degli ordini mendicanti nelle forme gotiche, e più tardi, negli anni Settanta e Ottanta, il gotico è ormai presente in forme abbastanza sviluppate, sebbene non molto diffuso.[26] Ciò nonostante, sullo scorcio del secolo, nel 1397, durante il magistero del proto Giovanni da Siena, i procuratori della fabbrica ordinano i pezzi delle loggette esterne: quattro pezzi *pro archetis pillastrorum* (alti 75 cm), e due pezzi *pro pilastris*, attestando che il modello principale e le sue forme arcaiche sono rimaste attuali fino alla fine.[27]

Addirittura, Filippo Diversi fece riferimento ai tre elementi che risultano simili alla chiesa cattedrale: le soprammenzionate gallerie, la costruzione a tre navate e le sculture zoomorfe appartenenti alle stesse formule arcaiche del bestiario romanico. Si deve sottolineare che in tutta la storia di Dubrovnik si trovano soltanto tre chiese a tre navate – la chiesa cattedrale, la chiesa del santo patrono e la chiesa dell'unica confraternita ragusina dei battuti (nel Quattrocento) – accentuando l'ambito solenne di queste commesse. Tuttavia, il concetto di emulazione si presenta abbastanza flessibile nel Diversi, dato che parecchie chiese nella sua descrizione vengono paragonate alla cattedrale, usando criteri incompatibili con il ragionamento formale moderno.[28] Lo stesso problema del grado di letteralità nell'emulazione appare nei documenti passati dal governo ragusino, i quali si riferiscono alla cattedrale come modello, sebbene non sia del tutto chiaro se il riferimento riguardi le forme architettoniche concrete oppure le formule più generali. Un contratto finora non considerato testimonia, comunque, la presenza della cupola nel progetto originale del 1348, che si è trattenuto fino al tempo del protomaestro Giovanni da Siena. Nel novembre del 1389 il maestro curzolano Andrea Novaković obbligò ai procuratori di San Biagio di intagliare diversi elementi lapidei, tra l'atro «dentes pro trullo e lapides pro pillastri trulli».[29]

Visto che la cupola della cattedrale è rappresentata in tutte le vedute antiche di Dubrovnik, mentre la chiesa di San Biagio presenta un semplice tetto basilicale, insieme con la mancanza assoluta dei riferimenti alla cupola nei documenti posteriori, si potrebbe ipotizzare che la cupola fosse crollata poco dopo la costruzione e non fu mai ricostruita.

Il livello simbolico assegnato alle forme impiegate nei progetti architettonici commissionati dal comune ha perfino governato la scelta dei protomaestri. Va sottolineato il fatto che il governo di Dubrovnik aveva più di una volta assunto i protomaestri che erano membri delle famiglie degli architetti, spesso legati ai cantieri prestigiosi. Oltre ad Angelo, figlio del proto zaratino,

[26] Fisković 2011.

[27] HR-DADU, *Div. Canc.*, 32, fol. 7r.

[28] «nunc de aliis dicam ecclesiis, quae Sanctam Mariam respiciunt»; De Diversis 2004, p. 147.

[29] HR-DADU, *Div. Canc.*, 29, fol. 42r. La cupola come elemento architettonico tradizionale (adriobizantino) si utilizzò nell'architettura ragusina attraverso il medioevo fino al Cinquecento.

spiccano altri due esempi: il soprammenzionato Eustasio, proto della cattedrale ragusina, era figlio di Bernaldo, proto della cattedrale di Trani, e inoltre Nicola Corvo, proto della stessa cattedrale di Dubrovnik nella prima metà del Trecento, era figlio di Giovanni, proto di San Marco a Venezia.[30] Tali incarichi ci mostrano che anche la scelta dei maestri assumeva un ruolo simbolico, appoggiato sulla reputazione professionale delle loro famiglie, la quale li rendeva opportuni e desiderabili per l'incarico di capitale importanza civica.

4. Conclusione: l'arcaismo simbolico dei modelli romanici

Lo studio comparato delle due chiese romaniche a Dubrovnik, concepite a due secoli di distanza, ha mostrato che l'essenza dell'emulazione architettonica era contenuta nella scelta delle formule arcaiche dal forte valore simbolico. Il romanico era lo stile emblematico delle cattedrali monumentali nel periodo comunale del XII e XIII secolo, comunicando non soltanto il potere ecclesiastico, ma anche l'identità civica. Perciò, sembra del tutto fondato che per la chiesa del santo patrono cittadino di Dubrovnik si adottasse lo stesso stile, diventato col tempo arcaico e quindi più consapevolmente simbolico.[31] Con tale committenza il governo civico cercò di contrapporre allo stesso livello la chiesa del santo protettore (sotto il patronato diretto del comune) e la chiesa cattedrale, utilizzando la strategia dell'emulazione invece di quella della distinzione. In questo modo, si cercò di mettere le architetture simboliche dei due ambiti urbani – civico ed ecclesiastico – sulla stessa scala di valore. La committenza della chiesa di San Biagio faceva parte della stessa strategia simbolica.

Per quanto riguarda le formule arcaiche delle altre commesse comunali a Dubrovnik, bisogna accennare al battistero-campanile della cattedrale, un altro importante progetto trecentesco di stile tardoromanico, posto in opera nel 1324 – ma compiuto soltanto nella zona inferiore – non posto in funzione fino al tardo Trecento.[32] Il monumentale battistero raguseo fu commissionato dal governo civico nel periodo in cui il concetto del battistero comunale era ormai abbandonato nelle zone dalle quali aveva tratto origine, cioè, le città del centro e nord Italia. Ambedue le commesse civiche trecentesche a Dubrovnik hanno approfittato dei valori simbolici legati al primo periodo comunale, sia per le autorità ecclesiastiche sia per il governo civico: la forma del battistero monumentale era legata alla cerimonia civica del battesimo pasquale, mentre la chiesa del patrono creava un contrappunto alla cattedrale, formandosi sul suo proprio modello. In questo modo, lo sviluppo dell'aspetto rappresentativo del governo civico e del suo sistema devozionale non si basava sull'opposizione agli aspetti formali delle gerarchie ecclesiastiche, ma piuttosto sull'appropriazione dei loro valori simbolici.

[30] Fisković 1955, pp. 30-33; Fisković 1961.

[31] Nelle altre città dell'Adriatico orientale non si trovano esempi analoghi dell'arcaismo stilistico nel contesto delle committenze comunali. Si deve accennare, però, all'esempio di Zara dove la chiesa del patrono cittadino, San Grisogono (pertinente a un'importante comunità benedettina) fu edificata dalla stessa officina che lavorò alla cattedrale nella seconda metà del XII secolo. Si tratta, comunque, delle affinità stilistiche tra le due chiese zaratine nel rapporto contemporaneo e non anacronistico. Sarebbe, inoltre, interessante paragonare il caso di Dubrovnik con gli esempi dell'ambito dell'Italia comunale.

[32] Marinković 2017.

Bibliografia

Beritić L., 1956a, *Utvrđenja grada Dubrovnika*, Split.

Beritić L., 1956b, *Ubikacija nestalih gradjevinskih spomenika u Dubrovniku*, «Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji», 10, pp. 15-83.

Dinić M. J,. 1964, *Odluke veća Dubrovačke Republike*, vol. II, Beograd.

De Diversis F., 2004, *Opis slavnog grada Dubrovnika*, traduzione a cura di Z. Janeković-Römer, Zagreb.

Fisković C., 1955, *Prvi poznati dubrovački graditelji*, Dubrovnik.

Fisković C., 1959, *Zadarski sredovječni majstori*, Split.

Fisković C., 1961, *Contatti artistici tra la Puglia e Dalmazia nel Medio evo*, «Archivio storico pugliese», 14, 3-4, pp. 180-199.

Fisković I., 1993. *Djelo Filipa de Diversisa kao izvor za poznavanje umjetnosti i kulture Dubrovnika*, in *Reljef renesansnog Dubrovnika*, Dubrovnik, pp. 19-55.

Fisković I., 2011, *Prilozi poznavanju gotičkog graditeljstva u Dubrovniku*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 35, pp. 19-40.

Foretić V., 1946-1947, *Un maitre français du XIV^e siècle a Dubrovnik et a Korčula*, «Annales de l'Institut Français de Zagreb», 10-11, 28-29, pp. 83-96.

Gelcich J., 1882, *Libri reformationum* [Monumenta ragusina], vol. II, Zagabriae.

Horáček M., 2015, *The Problem of Expiration of Style and the Historiography of Architecture*, in A. Lepine, A. Lodder, R. McKever (a cura di), *Revival: memories, identities, utopias*, London, pp. 86-98.

Horvat-Levaj K., 2014, *Crkve svetog Vlaha u Dubrovniku*, in *Sv. Vlaho u povijesti i sadašnjosti*, Catalogo della mostra, Dubrovnik, pp. 248-269.

Lonza N., 2019, *Saint Blaise, the Divine Patron of Dubrovnik, Guardian of its Liberty and Peace*, in K. Horvat-Levaj (a cura di), *The Collegiate Church of St Blaise in Dubrovnik*, Dubrovnik-Zagreb, pp. 19-39.

Marinković A., 2019, *The Late-medieval Church of St Blaise*, in K. Horvat-Levaj (a cura di), *The Collegiate Church of St Blaise in Dubrovnik*, Dubrovnik-Zagreb, pp. 61-91.

Marinković A., 2020, *On the Costruction, Function and Demolition of the Baptistery-Belfry of the Romanesque Cathedral in Dubrovnik*, «Dubrovnik Annals», 24, pp. 39-64.

Novak Klemenčić R., 2011, *Cerkev sv. Vlaha v Dubrovniku v dvajsetih letih 15. stoletja in Bonino di Jacopo da Milano*, «Zbornik za umetnostno zgodovino», 47, pp. 60-74.

Planić-Lončarić M., 1990, *Dubrovačka luža*, «Radovi Instituta za povijest umjetnosti», 14, pp. 93-95.

Premerl D., 2018, *The Gilded Silver Statue of St Blaise from the Fifteenth Century*, in K. Horvat-Levaj (a cura di), *The Collegiate Church of St Blaise in Dubrovnik*, Dubrovnik-Zagreb, pp. 179-180.

Principe I., 1991, *Tri neobjavljene karte Dubrovnika iz XVI.-XVII. st. (Građa za povijest Dubrovnika)*, «Dubrovnik», 1, pp. 191-202.

Principe I., 2017, *Dubrovnik: la realtà nelle immagini storiche*, in A. Plosnić Škarić (a cura di), *Mapiranje urbanih promjena / Mapping Urban Change*, Zagreb, pp. 11-49.

Vežić P., 2014, *Ikonografija romaničke katedrale u Dubrovniku*, «Ars Adriatica», 4, pp. 63-74.

Zelić D., 2015, *Veduta Dubrovnika s okolicom i veduta Ancone*, in R. Tomić (a cura di), *Sveto i profano: slikarstvo talijanskog baroka u Hrvatskoj*, Catalogo della mostra, Zagreb, pp. 239-243.

Zelić D., 2016a, *Architecture of the Old Cathedrals*, in K. Horvat-Levaj (a cura di), *The Cathedral of the Assumption of the Virgin in Dubrovnik*, Dubrovnik-Zagreb, pp. 31-64.

Zelić D., 2016b, *Grad u slici*, in L. Gamulin (a cura di), *Dubrovnik prije trešnje – konzervatorsko-restauratorski radovi i interpretacija slike*, Catalogo della mostra, Dubrovnik, pp. 9-33.

Žile I., 2008, *Zaštitna arheološka istraživanja crkve sv. Vlaha u povijesnoj jezgri Dubrovnika*, «Starohrvatska prosvjeta», 3, 35, pp. 185-194.



fig. I – Barcelone. Abside de la cathédrale, vue intérieure (cliché des auteurs).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b11

Laurent Barrenechea, Joan Domenge

La cathédrale de Narbonne: un modèle pour les chevets des cathédrales de Gérone et Barcelone?

1. Introduction

Il y a presqu'un siècle, Josep Puig i Cadafalch, fameux architecte, historien, archéologue et homme politique catalan, a tenté d'expliquer dans un article resté célèbre comment le modèle de la cathédrale du nord de la France s'était adapté en Catalogne. Il s'agit selon lui de la problématique principale de l'architecture gothique dans ces contrées.

Son hypothèse est très darwinienne, voire évolutionniste: l'art gothique septentrional se serait acclimaté en Catalogne, en adaptant les caractères architecturaux de la cathédrale de Narbonne, inventés dans les «brumes et les pluies des pays du nord», sous le soleil et la lumière méditerranéenne.[1]

Saint-Just-et-Saint-Pasteur de Narbonne serait ainsi le modèle à l'origine des expériences architecturales des cathédrales catalanes de Barcelone et Gérone. Capitale de la première province romaine de Gaule, il est vrai que Narbonne est dès le IV siècle le siège d'un évêché prestigieux, élevé au rang d'archidiocèse puis au statut de primat en 1097. Son autorité religieuse s'est d'ailleurs exercée sur la Marche d'Espagne, comprenant la Catalogne, jusqu'à la restauration de l'archidiocèse de Tarragone en 1091. La construction d'une vaste cathédrale gothique à partir de 1272, avec la volonté affirmée d'imiter les églises du nord de la France,[2] eut une influence notable en Languedoc mais aussi en Catalogne voisine. C'est donc en les affiliant au monument narbonnais que Josep Puig i Cadafalch a étudié les chevets des cathédrales de Barcelone et Gérone. Le concept connut une fortune critique rapide.

Dès 1935, Pierre Lavedan affirmait dans son livre, qui fait encore référence aujourd'hui, que «la brochure de M. Puig i Cadafalch contient en quelques pages toute une théorie de l'évolution de l'architecture gothique en Catalogne».[3] Pourtant, en analysant les deux cathédrales catalanes, il n'a pas manqué de souligner les importantes différences avec le modèle septentrional, allant jusqu'à évoquer «deux tempéraments» artistiques distincts. «Faut-il admettre, comme on l'a prétendu, que si l'architecte de la nouvelle cathédrale [de Barcelone] choisit un plan à trois nefs, c'est par désir d'imiter Narbonne? On n'en voit pas la nécessité».[4] Telle est la question formulée par Pierre Lavedan et ses éléments de réponse sont clairs. L'analyse détaillée qu'il fit du plan, de l'élévation, des volumes et d'autres détails (comme la composition des supports) ne reçut pas l'écho mérité par la finesse de ces comparaisons. Au contraire, l'hypothèse de Josep Puig i Cadafalch est encore aujourd'hui présente dans la réflexion historique sur le développement des grandes cathédrales gothiques catalanes.

[1] Puig i Cadafalch 1927; Freigang 2002 a repris cette hypothèse.
[2] Freigang 1991.
[3] Lavedan 1935, p. 7.
[4] Lavedan 1935, p. 147.

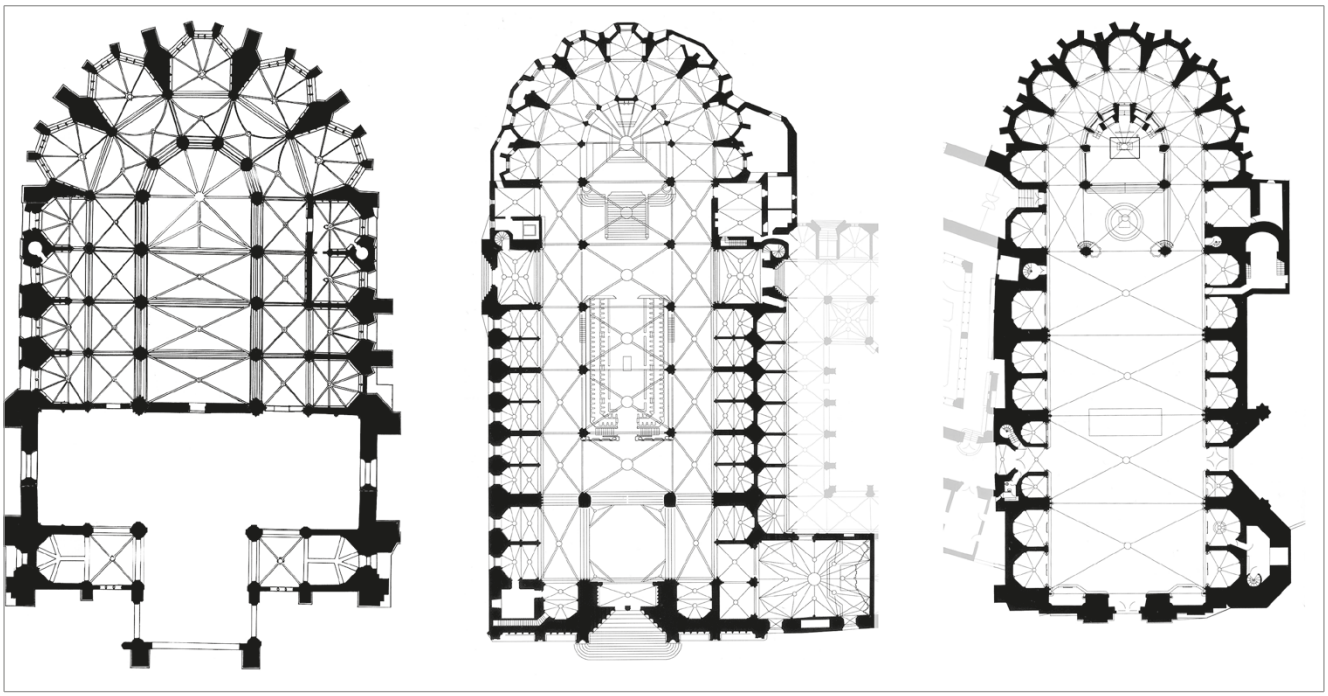


fig. 1 – Narbonne. Plan de la cathédrale (le plan de cette figure e des figures 2 et 3 sont reproduits à la même échelle, traitement graphique par les auteurs).

fig. 2 – Barcelone. Plan de la cathédrale (traitement graphique par les auteurs).

fig. 3 – Gérone. Plan de la cathédrale (traitement graphique par les auteurs)

L'opposition entre ces deux points de vue nous invite à renouveler la réflexion sur la filiation admise de ces trois monuments gothiques. En poursuivant l'analyse de Pierre Lavedan, nous rappellerons d'abord la chronologie croisée des cathédrales, en insistant notamment sur la circulation des maîtres d'œuvre; les caractères généraux des édifices, qui définissent leur « maquette architecturale», seront ensuite analysées systématiquement pour définir les points communs et les différences (plans, coupes, élévations et supports).

2. Chronologie comparée des trois cathédrales

Commençons par mettre en perspective la chronologie des monuments et les données relatives à leurs maîtres d'œuvre.

Le chantier du chœur de Narbonne, envisagé vraisemblablement dès 1264 (attribution d'indulgences par le pape Urbain IV), est officiellement lancé par la pose le 30 avril 1272 de la première pierre de l'édifice, envoyée depuis Rome par le pape Clément IV, ancien archevêque de Narbonne. Cinq grandes campagnes, modifiant par étapes progressives le projet initial, vont se succéder jusqu'en 1332, date de la prise de possession du chœur par les chanoines (*fig.* 1).[5]

Le premier maître d'œuvre est resté inconnu. Cependant, on sait que Jean Deschamps est engagé comme architecte de l'édifice en 1286. L'apparition de ce patronyme célèbre a conditionné pendant des décennies l'attribution de la cathédrale narbonnaise à Jean Deschamps, architecte-concepteur de la cathédrale de Clermont-Ferrand à partir de 1248. Les études récentes ont démontré, en l'absence de caractères clairement issus de la cathédrale auvergnate, que cette attribution à un même concepteur doit aujourd'hui être revue. Il s'agit probablement de deux personnalités homonymes mais distinctes.[6]

5 Rey 1955a.

6 Freigang 1991.

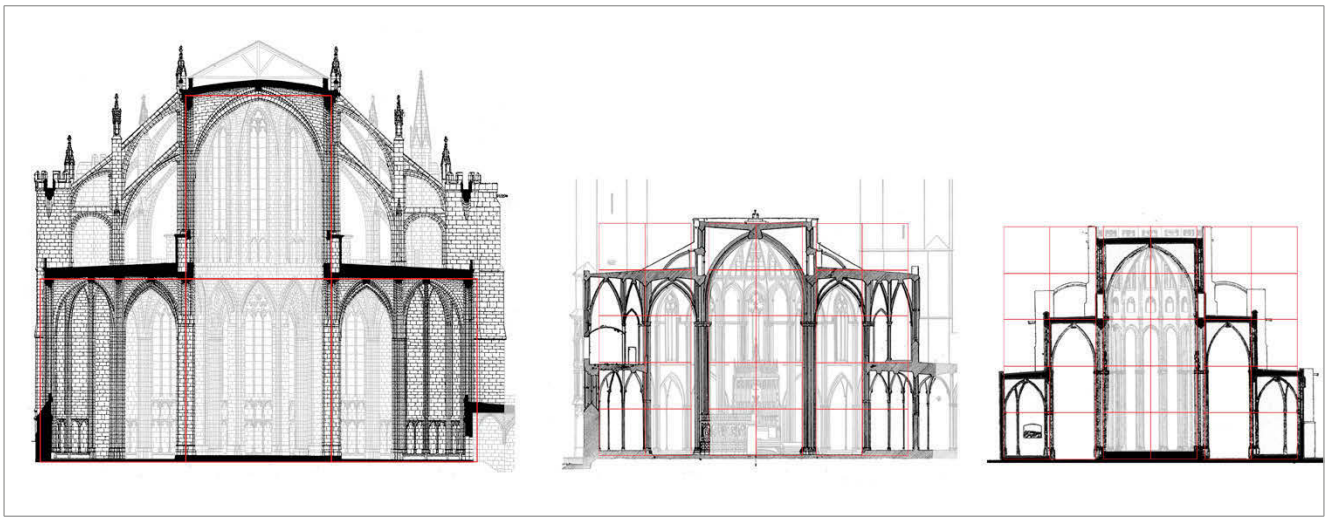


fig. 4 – Narbonne. Coupe transversale de la cathédrale (le coup de cette figure et des figures 5 et 6 sont reproduits à la même échelle, traitement graphique par les auteurs).

fig. 5 – Barcelone. Coupe transversale de la cathédrale (traitement graphique par les auteurs).

fig. 6 – Gérone. Coupe transversale de la cathédrale (traitement graphique par les auteurs)

Dominique de Fauran succède à Jean Deschamps en 1295, alors que s'achève la construction de la plupart des chapelles du déambulatoire. Son propre fils Jacques prend la direction de l'œuvre en 1309 et mènera à bien l'élévation du vaisseau principal, jusqu'au triforium. Raymond Aicard achève les voûtes et les tours du transept, terminées en 1349. La croisée du transept qui s'esquisse n'est pas achevée. Dans le contexte troublé de la Guerre de Cent Ans, les consuls de la ville obtiennent en 1354 que l'enceinte soit préservée, interdisant la poursuite du chantier vers l'ouest.

Des modifications issues des différentes campagnes, on notera principalement l'installation de chapelles pentagonales le long des bas-côtés, prolongeant ainsi celle de la couronne du déambulatoire. L'analyse des fondations démontre qu'il était à l'origine prévu de construire des chapelles carrées. On note par ailleurs une tendance à simplifier le décor architectural jusqu'à son extrême épuration. Les chapiteaux à décor feuillagé de la première campagne disparaissent ainsi au profit de simples moulures, soulignant l'évolution du bâtiment vers une architecture de plus en plus dépouillée. De même, les riches faisceaux de colonnettes que l'on trouve dans le bas-côté nord sont supprimés lors de l'érection des piliers du vaisseau principal, attribués à Jacques de Fauran.[7]

La construction de la cathédrale de Barcelone est lancée, d'après l'inscription commémorative conservée au portail de Sainte Yves, le 1er mai 1298. L'organisation financière de l'œuvre est confirmée le 7 mai par l'évêque Bernat Pelegri. Le bâtiment roman avait déjà connu une première tentative de renouvellement au cours du XIIIème siècle, dont sont conservés des vestiges au niveau des tours latérales (*figs.* I-2).[8]

L'évolution du chantier n'est pas connue jusqu'à la nomination par Pons de Gualba de l'architecte Jaume Fabre, en 1317.[9] Les chapelles du déambulatoire sont probablement achevées entre 1319 et 1332, selon les dates connues de fondation de bénéfices. L'édification du déambulatoire doit être globalement contemporaine, comme en témoignent les armes de Pons de Gualba (†1334), présentes sur les clefs de deux travées. Les chapelles du côté

7 Paul 1994.

8 Pour une synthèse de la chronologie et des caractéristiques architecturales de la cathédrale barcelonaise, voir Bracons, Terés 2002, et plus particulièrement les pp. 285 et 292 pour la construction du chevet.

9 Bracons 1994; Baucells 1989.

gauche de la nef sont lancées avant 1329, date à laquelle est régularisée la réduction de la rue longeant le Palais Royal pour leur construction.

L'autel principal est dédicacé en 1338, ce qui permet d'établir que l'abside et la première travée étaient voûtées. Le transfert des reliques de sainte Eulalie en 1339 consacre l'achèvement de la crypte, commencée en 1337. La crypte a ainsi été creusée en sous-œuvre, à l'aplomb de l'abside déjà construite, ce qui témoigne du savoir-faire technique des équipes en charge du chantier.

La nef est voûtée à partir de 1380; l'achèvement du chantier de la cathédrale et de ses dépendances capitulaires est célébré en 1448. Cependant, la façade principale et la lanterne (*cimborrio*) de la travée occidentale ne seront réellement finalisées que dans les premières années du XX[ème] siècle.[10]

Il a été attribué un rôle essentiel à Jaume Fabre, premier architecte identifié de la cathédrale de Barcelone jusqu'au début des années 1340. Il aurait ainsi pu mener à son terme le chevet lancé par son prédécesseur inconnu. Fabre serait à l'origine de l'édification des chapelles absidiales surmontées de tribunes, qui englobent la nef. Ce parti architectural diverge de celui du chevet, où les tribunes sont absentes.[11]

Les données concernant l'ouverture du chantier de Gérone sont rares.[12] La reconstruction de la cathédrale romane est actée en 1292 dans le testament du chanoine trésorier Guillem Gaufred. Il faut cependant attendre 1312 pour que soit enfin prise la décision d'édifier un nouveau chevet avec neuf chapelles rayonnantes, comme le stipule une délibération capitulaire; l'organisation financière du chantier est définie simultanément (*fig.* 3).[13]

Le premier architecte connu est maître Enric, décédé en 1321. Bien que l'historiographie lui ait attribué des origines narbonnaises et la conception du projet, on ne connait rien de son parcours ni de sa contribution à l'œuvre. La seule certitude est que Jacques de Fauran, architecte de la cathédrale de Narbonne déjà cité, lui succède. Le contrat, daté du 5 février 1321, est conservé. Jacques de Fauran s'y engage à visiter le chantier 6 fois par an, soit tous les deux mois.[14] Bien que l'historiographie lui attribue la direction de l'œuvre pendant une décennie, il n'est cependant précisément documenté à Gérone qu'en 1321/1323.[15] Guillem de Cors est attesté sur le chantier en 1330, alors que le chapitre fixe son salaire.

L'avancement des travaux n'est connu qu'au travers d'informations indirectes (testaments, fondations de bénéfices ou armoiries figurant sur les clefs de voûtes) qui attestent de l'achèvement des chapelles du déambulatoire entre 1318 et 1341.[16] Le sanctuaire n'est pas achevé en 1345, lorsque l'évêque et le chapitre renouvèlent les mesures financières en faveur du chantier. L'autel majeur est consacré deux ans plus tard, en mars 1347. En avril de la même année, une nouvelle délibération capitulaire nous apprend que le chevet n'était cependant pas parfaitement achevé. La décision est alors

10 Urbano 2014.

11 Bracons 1994.

12 Pour une approche générale de la cathédrale de Gérone, voir Freixas 2002.

13 En avril 1312, il est rappelé «quod caput ecclesie de novo construeretur et quod circumcirca ipsum caput fierent novem capelle». Fita 1876, p. 102.

14 A titre de comparaison, lorsque Jaume Fabre est nommé à la tête des travaux de la cathédrale de Barcelone, il conserve l'obligation de retourner sur le chantier du couvent des Dominicains de Palma de Majorque autant que de besoin. Puig i Puig 1929, p. 234; Durliat 1964, pp. 65-66.

15 Fita 1876, pp. 102-103.

16 Sureda 2004; Molina 2007.

prise de remplacer la totalité de la cathédrale romane par un nouvel édifice, harmonisé au chœur gothique.[17]

Le chantier est poursuivi après 1347 par l'édification d'une nef unique. Une première expertise, en 1386, est l'occasion de questionner le maintien de ce parti architectural, en s'interrogeant sur sa stabilité et son adéquation au chœur à triple vaisseau. Vésian de Cadinhac, maître de Narbonne, avait déjà été interrogé sur ce sujet dès 1370. Il est alors décidé de reprendre la nef en poursuivant le chœur avec trois vaisseaux, bien que ce choix ne fasse pas l'unanimité au sein du chapitre. Le ralentissement des travaux, dû en partie à ces frictions internes, aboutit à une nouvelle expertise 30 ans plus tard, réunissant les plus fameux maîtres d'œuvre catalans de la période.

L'expertise conclura définitivement au choix de la nef unique, pour des raisons esthétiques, économiques mais aussi de rapidité d'exécution. Parmi les 12 participants, on note la présence de Jean de Guingamps, tailleur de pierre de Narbonne, qui apporte la solution pour alléger le mur couronnant les vaisseaux du chœur en le perçant de rosaces. Cet immense vaisseau, le plus large espace voûté construit à la période gothique avec 22 m de portée, fait la renommée de la cathédrale de Gérone.[18]

Cette nef unique illustre l'évolution du sens de la monumentalité dans les terres méridionales. Si le triple vaisseau de l'art gothique du nord de la France a pu servir de référence prestigieuse à Narbonne en 1272 et a été décliné en Catalogne, ce modèle est supplanté dans le Sud par une recherche de spatialité différente, dont le choix géronais est la consécration.[19]

A la suite de ce qui vient d'être exposé, il peut être établi que l'ouverture des trois chantiers s'échelonne dans un laps de temps relativement étroit, d'environ 60 ans. L'antériorité de la cathédrale narbonnaise pourrait confirmer son rôle de référence architecturale en Catalogne. Lorsqu'est lancée la construction de la cathédrale de Barcelone en 1298, les absidioles du déambulatoire de Narbonne étaient ainsi presque achevées et leur continuation le long des bas-côtés était actée. En 1312, au début du chantier de Gérone, on achevait le triforium de la cathédrale française. A cette proximité chronologique, s'ajoute une documentation historique qui permet d'établir des circulations actives d'architectes entre Narbonne et la Catalogne. C'est notamment le cas, à au moins trois occasions, à Gérone. Le prestige du chantier français et de ses maîtres d'œuvre est évident.

3. Analyse architecturale croisée des trois cathédrales

L'analyse des trois monuments va permettre d'établir, à la suite des occurrences historiques, des comparaisons architecturales précises. Signalons au préalable l'importante différence de proportions, et donc d'ambitions, entre

[17] Le statut canonial du 9 avril 1347 stipule que «attendentes et considerantes quod opus capitis novi ipsius ecclesie gerundensis est in parte consumatum et non in toto perfectum, et quod remanet corpus vetus ipsius ecclesie, non conforme ymo omnino dissimile operi capitis supradicti, cum sit strittioris forme et minore quam sit opus novum predictum (…) voluerunt, constituerunt et ordinaverunt unanimiter et ex certa scientia corpus predicte ecclesie ut sit conformis novo capiti ampliare». Sureda 2010.

[18] A propos des expertises réalisées, se référer à un article récent dans lequel sont réédités tant les documents d'origine que l'ensemble de la bibliographie: Domenge, Sureda 2017.

[19] Domenge 2003.

le projet narbonnais et ceux de Catalogne. Avec presque 41 m sous voûte, un chœur de quatre travées, long de plus de 50 m, la cathédrale de Narbonne est un édifice exceptionnel dans le sud, clairement affilié aux monuments gigantesques du royaume de France. C'est d'ailleurs l'expression revendiquée par les chanoines lorsqu'ils évoquent leur chantier au milieu du XIVème siècle: «imitare ecclesies nobiles et magnifice operatas in regno Francie» (*figs.* 1-4).[20]

Les cathédrales catalanes sont de dimensions moindres: la voûte principale de Barcelone culmine à 26 m (*figs.* 2-5) et celle du chœur de Gérone à 25 m (*figs.* 3-6). D'une certaine manière, ces projets modestes illustrent l'abandon provisoire, à la fin du XIIIème siècle, des projets géants de la génération précédente. Ils réapparaitront dans la péninsule ibérique dans la seconde moitié du XIVème: triple nef de Palma en 1360, cathédrale de Séville à partir de 1402, nef unique de Gérone déjà évoquée en 1416.[21]

L'analyse des plans offre des similarités, malgré les évidentes ruptures d'échelle: le chœur inachevé de Narbonne représente ainsi plus de la moitié des deux autres monuments. Les trois cathédrales présentent un plan à triple nefs, avec une abside ceinte d'un déambulatoire. Des chapelles rayonnantes de type absidial se développent autour du déambulatoire mais aussi le long des travées droites du chœur et des nefs (*figs.* 1-3).[22]

Il s'agit d'une disposition originale, probablement héritée de la cathédrale de Toulouse (1275),[23] esquissée dans les premières tranches de Rodez (à partir de 1277),[24] généralisée à Narbonne (dès la seconde campagne, à partir de 1286) et diffusée ensuite à Barcelone et Gérone. On la retrouve à la cathédrale de Prague, dans le projet initial de Mathieu d'Arras (1344), parfois comparé à celui de Narbonne.[25] Malgré la modification des projets initiaux des nefs de Gérone et Barcelone, les chapelles latérales de leurs vaisseaux conserveront un profil d'absidiole, avec l'adjonction d'une travée d'accès à Barcelone. La nef de Palma présente elle aussi des chapelles latérales polygonales; on y note l'emploi, caractéristique des pays catalans, de trompes d'angle permettant le passage du plan carré aux pans coupés.[26]

Conformément aux canons de l'architecture septentrionale, un transept non saillant, accosté de tours, a été esquissé à Narbonne. S'il est absent de Barcelone, les tours de la deuxième travée forment cependant un 'pseudo-transept', qui ne rompt cependant pas l'unité de la volumétrie intérieure. Les évolutions du projet de Gérone ne permettent pas de savoir si une telle disposition était initialement envisagée.

Le développement des déambulatoires constitue une importante différence entre les trois monuments. La partie tournante de Narbonne se déploie sur 5 pans, quand elle en compte 7 à Barcelone et Gérone.[27] La couronne des chapelles présente en Catalogne une densité supérieure et constitue ainsi une suite continue d'absidioles. En contrepartie, les chapelles narbonnaises sont

20 Freigang 1992.

21 Domenge 1997 (Palma); Jiménez 2013 (Séville); Freixas 2002 (Gérone).

22 «Les plans des chevets de Barcelone et de Gérone présentent entre eux la plus étroite ressemblance (…). Par contre les différences avec Narbonne sont assez sensibles, quoique tous ces plans soient de la même famille». Lavedan 1935, pp. 148-149.

23 Pradalier-Schlumberger 2002.

24 Pradalier-Schlumberger, De Barrau 2011.

25 Heliot, Mencl 1973.

26 Domenge 1997, pp. 140-146.

27 Malgré les déambulatoires des cathédrales catalanes comptent 9 chapelles absidiales si l'on considère la partie droite de l'abside, comme l'avait noté Lavedan 1935, p. 149.



fig. 7 – Narbonne. Chevet de la cathédrale, vue extérieure (cliché des auteurs).



fig. 8 – Gérone. Chevet de la cathédrale, vue extérieure (cliché des auteurs).

très vastes: elles ont presque la même ampleur que les absides majeures des cathédrales de Catalogne. Les contreforts séparant les chapelles rayonnantes sont très proéminents à Narbonne et soulignent fortement l'articulation des différents volumes (*fig.* 7); ils sont intégrés d'une manière plus subtile aux absidioles des deux cathédrales de Catalogne (*fig.* 8).

Le modèle narbonnais semble avoir été retenu, malgré une réduction des proportions générales, lors de la tentative de reconstruction d'une autre cathédrale catalane, celle d'Elne. Seules les premières assises du projet gothique, englobant les absides romanes, ont pu être élevées entre 1312 et 1317.[28] Ramené à l'échelle de celui de Saint-Just, le plan d'Elne présente une superposition presque parfaite, tant dans la disposition des volumes que dans celle des contreforts.

Les proportions des travées présentent aussi des différences notables: à Narbonne, les travées de la nef sont clairement barlongues (rapport de 1 sur 2), quand les bas-côtés sont carrés. A Barcelone et Gérone, l'écartement

[28] Durliat 1962, pp. 119-120.

amplifié des piliers des nefs définit des travées presque carrées, avec des collatéraux de plan barlongue, au grand axe parallèle à celui du vaisseau.

L'analyse des coupes transversales permet de souligner, plus qu'au niveau des plans, les différences fondamentales entre les trois monuments (*figs.* 4-6).

La composition générale de Narbonne est réalisée à partir d'un système de rectangles identiques disposés harmonieusement sur deux niveaux égaux (*fig.* 4). Les volumes unifiés des chapelles et des bas-côtés sont couverts à l'extérieur par la même terrasse dallée, qui souligne le milieu de l'élévation totale du monument. Au-dessus, se développe un formidable système d'arcs-boutants, à double volée, avec culées intermédiaires établies à l'aplomb des piles d'entrées des chapelles. A la base du haut vaisseau, court le triforium, qui contourne les piliers au moyen de volumes hémicylindriques couverts de terrasse. Cette disposition habile, permettant de garantir la solidité des supports intérieurs, faisait l'admiration de Viollet-le-Duc.[29] Au-dessus, s'élève les grandes baies à quatre lancettes, établies dans des ébrasements marqués de moulures.

Les chapelles du collatéral nord, édifiées à partir de la seconde campagne, communiquent entre elles par un passage, isolant ainsi les piliers à la verticalité affirmée, formule originale reprise elle aussi du chœur de Toulouse. Cependant, contrairement à Toulouse, Narbonne présente un évidement complet du pan droit, renforçant ainsi l'illusion d'un second collatéral, la dilatation de l'espace interne et l'élancement des piles "en bottes d'asperges" ainsi détachées. Ces supports contrastent avec ceux du vaisseau, postérieurs, dont l'ornementation est beaucoup moins nerveuse. Côté sud, l'aménagement des locaux canoniaux n'a pas permis de reproduire cette disposition.

Au contraire de Narbonne, le chevet de Barcelone s'échelonne sur trois hauteurs différentes (*fig.* 5). Les absidioles constituent le niveau inférieur, culminant à environ 10 m soit 2/5e de l'élévation totale. Le déambulatoire, haut de 21 m, surplombe fortement les absidioles, ce qui lui permet d'être percé de fenêtres inscrites dans des pans de murs importants. Elles contribuent fortement à l'éclairage indirect du chœur. L'émergence du vaisseau central est très réduite ; il n'est pratiquement pas perceptible dans l'espace urbain. Son faible élancement n'a pas rendu nécessaire la construction d'un contrebutement élaboré; on ne trouve que des arcs simples servant à l'évacuation des eaux pluviales de la terrasse du vaisseau principal. Le triforium marque fortement la base du vaisseau; comme à Narbonne, les piliers sont contournés par l'extérieur au moyen d'un volume, ici un demi-hexagone, qui sert par ailleurs de support à l'ancrage des arcs. La faible émergence du vaisseau centrale ne permet pas l'ouverture de grandes fenêtres mais seulement le percement de roses réduites, dont la coexistence est conflictuelle avec le volume du triforium.

La coupe du chœur de la cathédrale de Gérone présente elle aussi un échelonnement en trois volumes (*fig.* 6).[30] Les proportions sont cependant ici différentes de Barcelone. Les chapelles représentent environ les 2/5e

[29] Viollet-le-Duc 1854-1868; Paul 1991. Malgré les différences entres les triforiums des trois cathédrales, Pierre Lavedan souligne que «c'est surtout par le maintien du triforium que se marque, à Barcelone et à Gérone, le désir de rester en contact avec ce qui s'était fait à Narbonne et dans le nord de la France». Lavedan 1935, p. 151.

[30] «A Gérone, tous les temps sont égaux: tant de mètres pour aller du sol au sommet des chapelles; autant pour aller des chapelles au déambulatoire; autant pour atteindre, de là, au faîte de l'édifice». Lavedan 1935, pp. 148-149.

inférieurs. L'émergence du déambulatoire représente 1/5e complémentaire. Le haut-vaisseau est, avec son couronnement sommital, l'équivalent de la hauteur des chapelles. Comme à Barcelone, le déambulatoire permet l'éclairage indirect du vaisseau central.

La voûte principale est contrebutée à l'extérieur par des contreforts massifs contre lesquels viennent s'ancrer de curieux arcs, assurant le lien avec les culées du déambulatoire. Composés d'un simple claveau, ils sont très aplatis et n'assurent pas l'évacuation des eaux pluviales contrairement à ceux de Barcelone. Il convient de s'interroger sur leur utilité structurelle réelle, le contrebutement de la retombée de la voûte majeure étant assuré par le volume du déambulatoire. S'agit-il d'une sorte d'ornement extérieur, destiné à enrichir l'élévation du monument en tentant de le faire ressembler à une cathédrale du nord? Ces 'béquilles' nous invitent à relativiser la recherche de rationalité structurelle et économique dans les chantiers médiévaux et à prendre en compte la dimension symbolique de l'architecture.

Le triforium de Gérone n'est perceptible qu'au travers d'un léger épaississement à la base de l'émergence du vaisseau principal. On ne retrouve pas ici le contournement des piliers de Narbonne et Barcelone ; les culées sont simplement renforcées d'un contrefort taluté au droit du triforium.

L'analyse de l'élévation intérieure des trois vaisseaux permet de confirmer les différences fondamentales déjà établies par l'étude des coupes transversales.

Le vaisseau principal de Narbonne respecte la division en trois niveaux du gothique classique: grandes arcades ouvrant sur le collatéral et séparées du niveau supérieur par une corniche marquée, triforium aveugle, grandes fenêtres. Contrairement aux recherches septentrionales contemporaines, qui visent à la plus grande diaphanéité possible, les baies n'occupent que la moitié de l'espace entre les retombées.

Le développement du triforium est strictement limité à celui de la baie qui le surmonte. La continuité des meneaux entre son arcature et les baies hautes est héritée de Clermont-Ferrand, parti renforcé par la suppression des gâbles de la cathédrale auvergnate.[31] Cette fusion visuelle entre les niveaux supérieurs présage la disparition future du triforium dans l'architecture du gothique finissant. Elle est visuellement renforcée par la forte moulure établie au-dessus des grandes arcades, qui souligne la division intérieure du vaisseau en deux volumes de hauteur égale, malgré l'existence de trois niveaux de composition.

A Barcelone, l'élévation du vaisseau principal est elle aussi tripartite: grandes arcades, triforium et clair-étage, mais la répartition des niveaux est très différente de celle de Narbonne. Les grandes arcades représentent 4/5 de l'élévation totale. Avec le fort écartement des piliers, la hauteur inusitée des arcades contribue au décloisonnement général entre le vaisseau et les collatéraux, amplifiant ainsi le sentiment de dilatation de l'espace caractéristique de l'art gothique méridional. La qualité de l'espace intérieur l'apparente presque à celui d'une église-halle.

Les retombées des grandes arcades et des voûtes s'effectuent au même niveau; triforium et roses sont ainsi comprimés sur le 1/5 supérieur de la hauteur du vaisseau et inscrits dans l'écoinçon limité par les arcs d'ogives. Le triforium est continu d'un pilier à l'autre et présente une suite d'arcatures

[31] Freigang 1991.

trilobées inscrites entre deux moulures horizontales. Le nombre d'arcatures varie en fonction de la largeur de la travée.

A Gérone, les proportions de l'élévation à trois niveaux sont plus équilibrées qu'à Barcelone. Les grandes arcades représentent 3/5 de la hauteur du vaisseau, libérant ainsi un espace plus important pour le triforium et les verrières. Ici, il s'agit de véritables fenêtres à lancettes qui n'occupent cependant pas – sauf à l'abside – la totalité de la largeur de la travée. Le triforium est réduit à la présence d'une série de baies, ornées d'un remplage lancéolé. Il s'agit de percements réalisés dans la muraille et qui ne s'inscrivent dans aucun réseau de mouluration horizontale. Cette disposition sera prolongée dans la grande nef unique, bâtie à partir de 1416, afin de renforcer l'unité générale du monument, malgré le changement de plan et de dimensions.

La comparaison entre les supports des trois cathédrales révèle quelques ressemblances mais aussi des différences importantes à souligner. A Narbonne, les puissants piliers sont cylindriques et flanqués de huit minces colonnettes assurant la retombée visuelle des nervures, par l'intermédiaire de chapiteaux simplement moulurés, unis dans une corniche continue. Il faut souligner qu'une grande partie des profils des arcades viennent pénétrer directement dans les piliers, sans l'intermédiaire d'une modénature.

Au-dessus, le lien avec la voûte n'est visuellement assuré que par une colonnette de dimensions réduites, filant sans interruption jusqu'à la retombée du couvrement. Elle est enrichie latéralement de deux colonnettes à partir de la moulure séparant le triforium des arcades. Les nervures de la voûte reposent sur les colonnettes par le biais de chapiteaux moulurés sans sculpture ornementale. Il en résulte une grande sécheresse des écoinçons, caractérisés par une importante surface nue. La réduction visuelle des supports dans les niveaux supérieurs de l'édifice contribue à sa dématérialisation.

La situation est toute autre à Barcelone, comme l'a souligné Pierre Lavedan[32]. Les supports, de plan polygonal, sont puissamment fasciculés. L'uniformité des piliers de Narbonne disparait ici au profit d'une grande variété de la composition, selon que le support soit dans la partie tournante, le sanctuaire ou la première travée. Les multiples colonnettes qui garnissent les piliers sont hiérarchisées en fonction des retombées qu'elles reçoivent. Chacune est pourvue d'un chapiteau à feuillage (palmette en majorité), inscrit sous une moulure proéminente, à l'abaque fortement saillant. On retrouve ces typologies pour les supports engagés du déambulatoire. Les piliers de Barcelone présentent donc une 'nervosité' importante et la démultiplication des colonnettes favorisent l'effet d'élancement que ne contrarie que le marquage important des chapiteaux. C'est un cas unique dans le paysage méridional, qui tend à simplifier les supports en les inscrivant dans des profils géométriques purs: octogones à Sainte Marie de la Mer, Manresa, Palma; cylindres à Castelló d'Empúries, etc.[33]

Gérone s'inscrit en partie dans la lignée de Barcelone.[34] Les piles sont complexes, enrichies de faisceaux de colonnettes de tailles variées, mais la section de l'ensemble tend vers le cercle. La différence de proportions dans

[32] L'auteur pense que les deux types de supports différents peuvent être dus «à l'action de deux maîtres d'œuvre différents: le prédécesseur (inconnu) de J. Fabre (1298-1317) et J. Fabre lui-même». Lavedan 1935, pp. 154-155.

[33] Lavedan 1935, p. 165; Cirici 1973, p. 77; De Dalmases, José Pitarch 1984, pp. 29-30

[34] Lavedan établit une analyse détaillée des trois types de piliers présents dans l'abside. Lavedan 1935, pp. 153-154.

l'élévation induit une dissociation entre la retombée des grandes arcades et celle de la voûte. Elle est assurée ici au moyen de trois colonnettes établies sur la couronne de chapiteaux recevant les grandes arcades. Notons qu'une partie de leurs modénatures pénètre directement dans le support, comme c'est le cas à Narbonne. Les chapiteaux reçoivent un traitement différencié: frise continue de feuilles de vignes stylisées au niveau des arcades; double rang de feuillage plus naturaliste à la retombée des voûtes.

A la suite de la présentation de ces caractères généraux des trois monuments, quelles sont les caractéristiques narbonnaises communes aux deux cathédrales catalanes?

– Un projet de triple vaisseau, avec déambulatoire à chapelles rayonnantes polygonales. Ce modèle est notable dans l'environnement méridional où le plan à nef unique est dominant;

– L'extension des chapelles absidiales le long des parties droites des bas-côtés;

– Une élévation du vaisseau principal tripartite, mais on a vu que les rapports de proportions impliquaient des différences spatiales et d'éclairement importantes;

– Pour Barcelone, un triforium contournant les supports qui ressemble à celui de Narbonne;

– Dans une certaine mesure, les piliers des chapelles nord de Narbonne ont pu inspirer les supports de la nef de Barcelone, par leur élancement, la profusion des colonnettes et le soin apporté à l'harmonisation des retombées. La comparaison au niveau de la coupe montre par ailleurs une certaine similarité, que la chronologie rend possible.

A Gérone, la pénétration directe dans les piliers d'une partie de la modénature des grandes arcades a pu être inspirée par les supports de la nef de Narbonne. Il pourrait s'agir d'un apport de Jacques de Fauran. On lui a aussi attribué les deux gros piliers de l'entrée de l'abside de Saint Jean de Perpignan, qui présentent des ressemblances évidentes avec ceux de Narbonne.[35]

On le voit, les liens sont finalement réduits et les quelques points communs ne suffisent pas à établir une ressemblance entre les trois monuments ni à affilier les deux cathédrales catalanes au monument narbonnais. C'est par la recherche d'autres modèles et de références historiques complémentaires que l'on pourra donc tenter d'expliquer l'émergence des caractères particuliers des deux cathédrales catalanes.

4. Vers d'autres modèles?

Rappelons d'abord que les cathédrales de Barcelone et Gérone ont été reconstruites à la période gothique en se substituant à des édifices romans antérieurs, dont elles ont réemployé le terrain d'assiette. Il est possible que la présence de ces vestiges ou la mémoire de ces édifices aient pu conditionner les projets gothiques, par l'emploi de fondations anciennes, l'utilisation des bâtiments précédents comme étais, ou l'intégration d'éléments romans dans la nouvelle œuvre (tour dite de Charlemagne à Gérone, portail du cloître à Barcelone, etc…). La situation est différente à Narbonne, où la cathédrale a été construite *ex-nihilo*, au nord de l'édifice préroman, sur un terrain vierge de contraintes architecturales.

[35] Barrenechea 2014, pp. 54-55.

Comme l'a démontré Pierre Lavedan, le plan à triple nef n'est pas un héritage de Narbonne. Dès la fin du XII[ème] siècle, il est présent dans l'architecture monumentale des pays catalans, comme l'illustrent les cathédrales de Tarragone, Lérida ou Valence. Il semble d'ailleurs que le recours à ce modèle de vaisseau caractérise les cathédrales en Catalogne, puisqu'aucune ne présente un plan à nef unique jusqu'à la moitié du XIV[ème] siècle. Il n'est pas à exclure qu'on ait souhaité maintenir, en le modernisant, le plan à triple nef de Tarragone, église métropolitaine de la province ecclésiastique. Il est possible que les chapitres cathédraux aient ainsi souhaité se différencier des grands couvents urbains – principalement des ordres mendiants – qui élevaient simultanément des églises à vaste nef unique.

L'échelonnement caractéristique à trois niveaux des cathédrales de Barcelone et Gérone n'est pas issu, on l'a vu, du modèle narbonnais. Il s'oppose même fortement à l'élévation classique de la cathédrale languedocienne. Le chevet de Valence (commencée à partir de 1262) présente un exemple qui pourrait avoir influencé les concepteurs de Catalogne. On y retrouve en effet un échelonnement progressif des volumes, depuis les chapelles jusqu'à l'abside. Le déambulatoire reçoit un éclairage direct. Il est cependant difficile aujourd'hui d'analyser plus précisément cet édifice, dont l'élévation intérieure a fortement été modifiée à la période baroque.

En Languedoc, il est intéressant d'évoquer comme source possible la collégiale Saint-Paul-Serge de Narbonne,[36] dont le chœur est bâti entre 1224 et 1265. Son architecture atypique – échelonnement des volumes du chevet, éclairage direct du déambulatoire, présence de coursières – est importée du nord (Normandie, Centre?). Il constitue un précédent intéressant à Saint-Just-et-Saint-Pasteur et a pu représenter lui aussi une source d'inspiration pour les cathédrales de Catalogne.

En dehors de ces exemples qui élargissent la réflexion sur les antécédents de Barcelone et Gérone, précisons que des édifices aujourd'hui disparus ont aussi pu influencer les premiers architectes de ces cathédrales. Mais il ne faut pas non plus renoncer à reconnaître une véritable capacité d'innovation et de renouvellement à ces maîtres restés malheureusement anonymes. Ils ont su, par leur connaissance du vocabulaire gothique, proposer une syntaxe architecturale renouvelée, à la recherche d'une spatialité originale. Le poids des commanditaires est certainement essentiel dans ces propositions, bien qu'il soit aujourd'hui difficile à évaluer.

A la lumière de cette étude, il parait difficile de maintenir la thèse de Josep Puig i Cadafalch. Elle est pourtant, depuis 1927, régulièrement reproduite et répétée dans l'histoire de l'architecture gothique catalane, y compris la plus récente. Il nous semble évident que l'intuition de Lavedan est encore digne d'intérêt et mérite d'être revalorisée, malgré la rapidité de son analyse et des erreurs chronologiques que les recherches actuelles permettent de corriger.

En tout état de cause, et malgré leur éloignement du prestigieux modèle gothique septentrional, les architectes initiaux des cathédrales de Barcelone et Gérone ont proposé une nouvelle voie à l'architecture gothique dans les pays méditerranéens. Elle sera brillamment poursuivie dans des édifices reconnus comme l'église Sainte-Marie-de-la-Mer ou la cathédrale de Palma de Majorque.

[36] Rey 1955b; Martin, Pradalier-Schlumberger 1994.

Bibliographie

Barrenechea L., 2014, *L'architecture religieuse à Perpignan au temps du gothique et des Rois de Majorque*, in *Un palais dans la ville*, Actes du Colloque International (Perpignan 2011), 2 vols., Perpignan, vol. 2: *Perpignan des rois de Majorque*, pp. 49-86.

Baucells J., 1989, *L'entorn familiar de Ponç de Gualba, bisbe de Barcelona (1303-1334),* in *Homenatge a la memoria del Dr. Emilio Sáez*, Barcelone, pp. 445-460.

Bracons J., 1994, J*aume Fabre, maître de l'oeuvre de la cathédrale de Barcelone*, in Demore M., Nougaret J., Poisson O. (dir.), *Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne. Les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction,* Actes du 3e Colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Âge (Narbonne 1992), Narbonne, pp. 135-142.

Bracons J., Terés M.R., 2002, *La catedral de Barcelona*, in A. Pladevall i Font (a cura di), *L'art gòtic a Catalunya. Arquitectura I, 1*, Barcelone, pp. 274-301.

Cirici A., 1973, *Arquitectura gótica catalana*, Barcelone.

De Dalmases N., José Pitarch A., 1984, *L'art gòtic: s. XIV-XV*, Barcelone.

Domenge J., 1997, *L'obra de la seu. El procés de construcció de la catedral de Mallorca en el tres-cents*, Palma.

Domenge J., 2003, *Santa Maria del Mar i la historiografia del gòtic meridional*, «Barcelona Quaderns d'Història», 8, pp. 179-200.

Domenge J., Sureda M., 2017, *Una o tres naus? Les consultes de 1386 i 1416 sobre la continuació de la catedral de Girona*, in J. Domenge, J. Vidal (dir.), *Visurar l'arquitectura gòtica: inspeccions, consells i reunions de mestres d'obra (s. XIV-XVIII)*, Palerme, pp. 77-141.

Durliat M., 1964, *L'art en el regne de Mallorca*, Palma, éd. originale Toulouse 1962.

Fita F., 1876, *Los reys d'Aragó y la Seu de Girona*, Barcelone.

Freigang C., 1991, *Jean Deschamps et le Midi*, « Bulletin Monumental », 149, pp. 265-298.

Freigang C., 1992, *Imitare Ecclesias Nobiles*, Worms.

Freigang C., 2002, *La catedral de Narbona com a referent directe de les de Barcelona i Girona*, in *L'art gòtic a Catalunya*, Barcelone, vol. I, 1, pp. 270-273.

Freixas P., 2002, *La catedral de Girona*, in *L'art gòtic a Catalunya*. vol. I, 1, Barcelone, pp. 302-324.

Heliot P., Mencl V., 1973, *Mathieu d'Arras et les sources méridionales et nordiques à la cathédrale de Prague*, «Cahiers de Fanjeaux», 9, pp. 103-126.

Jiménez A., 2013, *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Séville.

Lavedan P., 1935, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris.

Martin, E., Pradalier-Schlumberger M., 1994, *L'Église Saint-Paul de Narbonne, un édifice du Premier Gothique en Languedoc*, in M. Demore, J. Nougaret, O.Poisson (dir.), *Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne. Les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction,* Actes du 3e Colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Âge (Narbonne 1992), Narbonne, pp. 45-55.

Molina J., 2007, '*De genere militari ex utroque parente*'. *La nobleza eclesiástica y los inicios de la catedral gótica de Gerona*, «Anuario de Estudios Medievales», 37/1, pp. 741-780.

Paul V., 1991, *The Projecting Triforium at Narbonne Cathedral: Meaning, Structure, or Form?,* «Gesta», XXX/1, pp. 27-40.

Paul V., 1994, *Le passage d'une architecture du Nord à une architecture du Midi à la cathédrale Saint-Just-Saint-Pasteur de Narbonne: sa signification dans l'architecture du Languedoc*, in M. Demore, J. Nougaret, O. Poisson, *Autour des maîtres d'oeuvre de la cathédrale de Narbonne. Les grandes églises gothiques du Midi, sources d'inspiration et construction,* Actes du 3e Colloque d'histoire de l'art méridional au Moyen-Âge (Narbonne 1992), Narbonne, pp. 39-44.

Pradalier-Schlumberger M., 2002, *Cathédrale Saint-Etienne de Toulouse: la cathédrale gothique*, in *Congrès archéologique de France*, 154e session (Toulousain et Comminges, 1996), Paris, pp. 213-234.

Pradalier-Schlumberger M., De Barrau C., 2011, *Rodez, cathédrale Notre-Dame. Les premières campagnes gothiques,* in *Congrès archéologique de France, Monuments de l'Aveyron*, 167e session (Aveyron 2009), Paris, pp. 279-289.

Puig i Cafafalch J., 1927, *El problema de transformació de la catedral del nord importada a Catalunya. Contribucio a l'estudi de l'arquitectura gòtica meridional*, in *Miscellània Prat de la Riba*, Barcelone, pp. 65-87.

Puig i Puig S., 1929, *Episcopologio de la Sede Barcinonense. Apuntes para la historia de la iglesia de Barcelona y de sus Prelados*, Barcelone.

Rey R., 1955a, *La cathédrale de Narbonne,* in *Congrès archéologique de France, Roussillon*, 112e session (Roussillon, 1954), Paris, pp. 446-475.

Rey R., 1955b, *La collégiale Saint-Paul de Narbonne,* in *Congrès archéologique de France, Roussillon*, 112e session (Roussillon, 1954), Paris, pp. 476-485.

Serbat L., 1907, *Narbonne – Cathédrale*, in *Congrès archéologique de France,* 72e session (Carcassonne – Perpignan 1905), Paris, pp. 79-91.

Sureda M., 2004, *Altars, beneficis i arquitectura a la seu de Girona (993-1312)*, «Annals de l'Institut d'Estudis Gironins», 44, pp. 667-678.

Sureda M., 2010, '*Ut corpus sit conformis novo capiti (1347)'. El pas de la capçalera a la nau en la construcció de la catedral gòtica de Girona*, «Studium Medievale», 3, pp. 271-304.

Urbano J., 2014, *La polémica restauración de la fachada de la catedral de Barcelona en el siglo XIX*, «Hispania Sacra», LXVI, pp. 209-233.

Viollet-le-Duc E., 1854-1868, *Dictionnaire raisonnée de l'architecture du XIe au XVIe siècle,* Paris, t. 1, p. 206.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b12

Nicolas Reveyron

L'architecture religieuse du XIV^e siècle dans les diocèses de Lyon et de Vienne: entre tradition vernaculaire et invention formelle

Prise entre le plein épanouissement du XIII^e siècle et un flamboyant problématique, l'architecture gothique du XIV^e siècle est restée longtemps en marge des recherches en histoire de l'art. Max Dvořák (1874-1921), professeur à l'université de Vienne, a été le premier à proposer une synthèse d'envergure sur ce sujet.[1] En France, il faut attendre les années 1980-1990 pour que deux importantes expositions parisiennes traitent des grandes phases de cette époque, mais principalement sous l'angle des arts figuratifs. Dans la région qui nous intéresse ici, les diocèses voisins de Lyon et de Vienne, des recherches récentes ont profondément renouvelé la problématique, à travers trois exemples remarquables: l'église conventuelle des cordeliers de Lyon (Saint-Bonaventure), la nef de l'abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois et la façade de la cathédrale Saint-Jean de Lyon. Elles ont mis en évidence trois voies originales de création architecturale, qui ne doivent rien aux grands centres liés à la papauté (Avignon et La Chaise-Dieu): l'innovation architecturale à Saint-Bonaventure, la pérennisation de formules anciennes (Saint-Antoine), la transposition innovante d'un modèle prestigieux (cathédrale de Lyon). Cette recherche a bénéficié des récents acquis de l'histoire de l'art, d'une part, l'analyse archéologique de l'architecture médiévale (archéologie du bâti, de l'image monumentale, de l'acoustique et de l'éclairage naturel des édifices), d'autre part, l'ecclesiologie architecturale, c'est-à-dire la traduction en architecture de l'identité ecclésiologique de l'institution (plan, organisation spatiale, architecture et liturgie).[2]

1. Saint-Bonaventure de Lyon

L'actuelle église,[3] qui est aujourd'hui un sanctuaire urbain, a remplacé un premier édifice, élevé dans le 2e quart du XIII^e siècle (Saint-Bonaventure I). Sa construction a été un chantier majeur du XIV^e siècle. L'historiographie ancienne, qui a pâti d'une perte précoce des archives, en a fourni une chronologie peu vraisemblable,[4] mais invariablement reprise, que les recherches récentes ont permis de corriger.[5]

fig. I – Lyon. Cathédrale Saint-Jean, façade (cliché de l'auteur).

1 Rampley 2003, pp. 214-237.
2 Reveyron 2019a, pp. 52-69; Reveyron 2009.
3 Saint Bonaventure, qui est mort dans le couvent des cordeliers durant le 2d concile œcuménique de Lyon (1274), a donné son nom à l'église.
4 Fodéré 1619.
5 Chopin 2016, pp. 10-15; Reveyron 2016b, pp. 21-35.



fig. 1 – Lyon. Église Saint-Bonaventure, vue intérieure du sanctuaire (cliché de l'auteur).

1.1 *Construction de Saint-Bonaventure II*

La construction de Saint-Bonaventure II a débuté dans le dernier quart du XIVe siècle. En effet, à l'entrée du sanctuaire actuel, la pile de droite, érigée grâce à un don du frère Etienne Munet, comporte une inscription commémorative portant la date de 1388: «Je vous avertis de prier pour l'âme de frère Etienne Munet, natif de cette ville, qui de son vivant, et du reste de son jubilé, a fait construire ce pilier, et sont tenus les religieux de faire, une fois le mois, à perpétuité, mémoire de lui sur son tombeau. En l'an du Seigneur 1348 [erreur de lecture pour 1388]».[6]

La construction a commencé par l'abside quelques années auparavant et s'est achevée tard dans le XVe siècle. La tradition veut que les deux premières travées soient restées découvertes, pour répondre à une fonction d'enseignement: l'auditoire.[7] L'achèvement des travaux doit être attribué à Simon de Rovedis, dit Simon de Pavie,[8] médecin Charles VII et de Louis XI. Il a fait voûter les dernières travées, élever la façade et construire sa chapelle funéraire, dédiée originellement à l'Annonciation.

1.2 *L'architecture de Saint-Bonaventure II*

La seconde église des cordeliers, est un édifice de grande ampleur, établi sur un axe nord-sud. Elle est composée d'une nef centrale de huit travées et de ses deux bas-côtés, d'une travée de chœur et d'une abside à cinq pans,

6 Pavy 1885, p. 28 (traduction de l'auteur).
7 Fodéré 1619, p. 385.
8 Finot 1978.

tournée vers le sud. L'absence de transept, signe de simplicité architecturale comme l'ont montré les travaux de Thomas Coomans, l'apparente à l'architecture franciscaine du nord de l'Europe.

Saint-Bonaventure II n'en est pas moins une vaste église (*fig.* 1). Elle mesure 72,50m de longueur. Sa nef de trois vaisseaux a une largeur de 24 m, pour une hauteur, dans le vaisseau central, de 17,50 m seulement et, dans les bas-côtés, de 10,50 m. La hauteur sous voûte de l'édifice représente moins d'un quart de la longueur totale et un peu plus des deux tiers de sa largeur. A titre de comparaison, en Auvergne, l'abbatiale de La Chaise-Dieu, dont la construction, lancée par Clément VI, s'est déroulée dans les décennies centrales du XIV^e siècle, mesure en longueur 85 m, en largeur 30 m et en hauteur sous voûte 20 m: la hauteur représente le quart de la longueur et les deux tiers de sa largeur.[9] Les deux édifices offrent ce jeu de proportions qui reflète le goût du XIV^e siècle pour des formules rompant radicalement avec la recherche de hauteur et d'harmonie du siècle précédent. Il résulte de ces dispositions un effet de longue perspective, qui favorise l'illusion d'un espace agrandi et qui s'associe à la conception d'une ambiance lumineuse construite à partir du sanctuaire, point focal lumineux de toute l'église.

Car il en va pour l'éclairage naturel comme pour l'espace. Dans son état actuel, la lumière architecturale de Saint-Bonaventure a été sensiblement modifiée par les restaurations du XIX^e siècle.[10] Dans l'abside, les grandes lancettes descendaient moins bas qu'aujourd'hui, pour conserver à l'espace de l'autel une muraille suffisamment haute. Parallèlement, elles ne montaient pas jusque dans la voûte: un oculus surmontait chaque lancette.[11] Les transformations subies par les baies du clair-étage ont été plus lourdes. Les baies d'origine, dont un exemplaire est conservé et un second a été retrouvé lors des restaurations de 2018, étaient nettement plus petites que les fenêtres installées au XIX^e siècle. Le projet d'éclairage élaboré par l'architecte du XIV^e siècle était fondé sur un retour à ce vigoureux contraste entre sanctuaire et nef qui avait carcatérisé l'art roman, rompant ainsi délibérément là aussi avec la pleine lumière du gothique rayonnant. Le contraste était d'autant plus puissant – il en reste est aujourd'hui encore quelque chose[12] – que l'abside, tournée vers le sud, acueillait pleinement la lumière de toute la journée.

Sur le plan stylistique, ce qui caractérise l'église des cordeliers, c'est un grand dépouillement architectural. Partout règne une géométrie simple, fondée sur l'octogone. Elle suit méthodiquement une logique de subdivision. Les piles sont composées d'un noyau octogonal flanqué de quatre colonnes engagées (plan en demi-octogone), tandis que du côté du collatéral, deux colonnes (plan en quart de d'octogone) reçoivent les ogives (*figs.* 1-2). Les bases prismatiques sont simplifiées et les chapiteaux se réduisent à une corbeille très aplatie, surmontée d'un tailloir à peine mouluré, qui fait la moitié de la corbeille. Les ogives et les arcs doubleaux sont simplement ornés de doucines, quant aux grandes arcades, à un seul rouleau, elles sont

9 Costantini 2003.

10 Bertin *et al.* 2016, pp. 117-144.

11 Je remercie Nathalie Mathian d'avoir attiré mon attention sur ce point.

12 Les immeubles construits au XIX^e-XX^e siècle à l'emplacement du couvent ont créé des masques qui interceptent aujourd'hui la lumière.

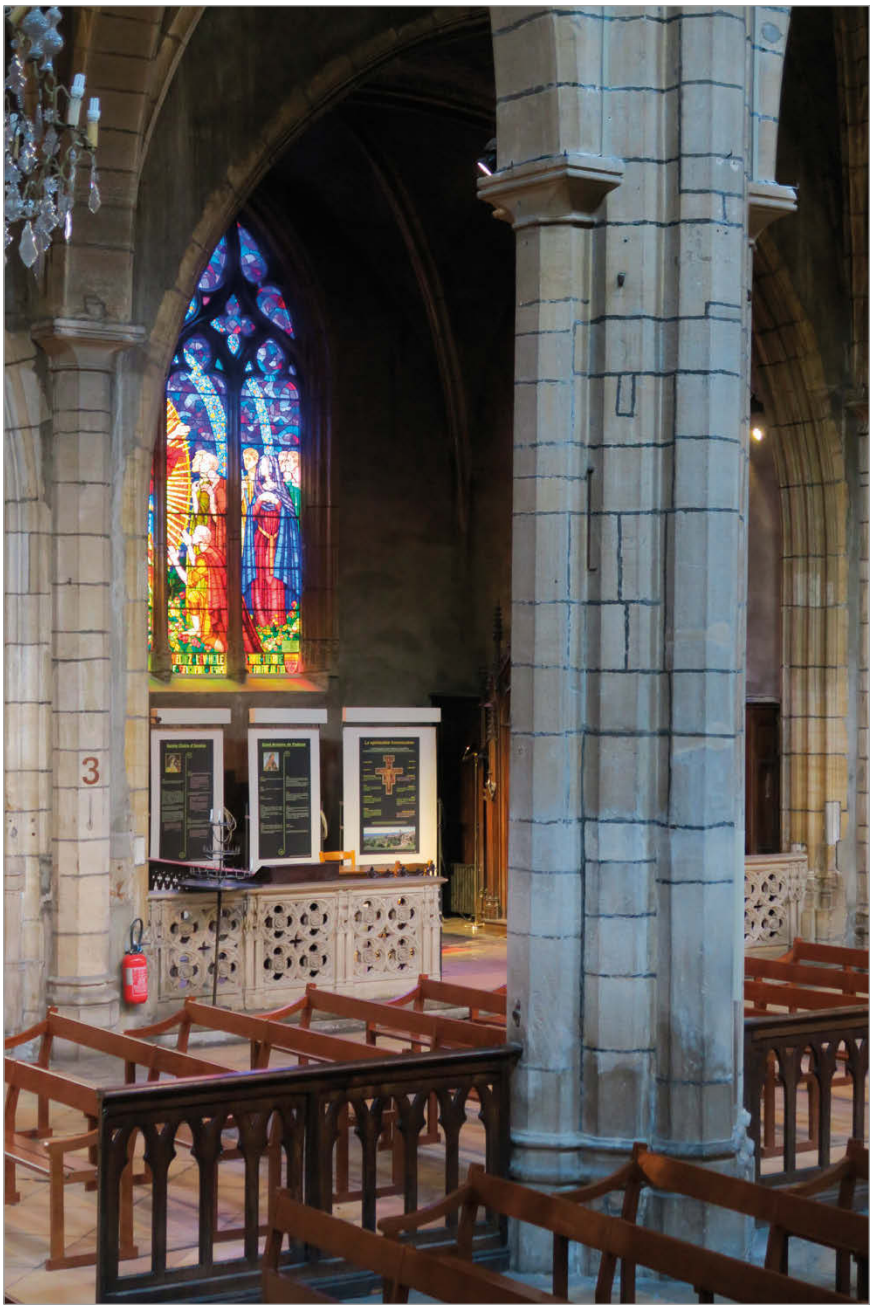


fig. 2 – Lyon. Église Saint-Bonaventure, une pile ouest de la nef (cliché de l'auteur).

simplement ornées d'un angle abattu. Nul ornement ne vient troubler cette esthétique que plusieurs auteurs ont qualifié de 'cistercienne'. La réduction drastique des modénatures et l'ampleur des surfaces murales favorisent une expansion sans heurt de la lumière venue du sud.

2. Saint-Antoine-en-Viennois

L'histoire de l'abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois a été publiée en 1534 sous le titre d'*Antonianae historiae compendium* par Aymar Falco, un historien qui a occupé de hautes charges dans l'ordre hospitalier et qui a tiré le meilleur parti des archives de l'institution, aujourd'hui détruites.[13] Les

[13] Paravy 2006, pp. 583-609. Sur l'histoire de l'abbaye, voir: Maillet-Guy 1908, pp. 66-78, 182-186; Dijon 1902; Michlewski 1976; Mocellin 2012.

recherches actuelles sur la dimension littéraire des récits de Falco ont déjà permis de mettre en lumière l'idéologie qui soutenait la pensée de l'auteur et de vérifier sur le terrain, grâce à l'archéologie, la véracité de certaines assertions ou la forte probabilité de certains faits rapportés.[14] L'étude archéologique du site a mis en évidence la succession de trois églises, dénommées Saint-Antoine I, II et III (église actuelle).

2.1 *Approche narratologique du récit de Falco: légitimité institutionnelle et formes architecturales*

Aymar Falco fait remonter aux années 1070 la fondation de l'abbaye dans le village dauphinois de La Motte-aux-Bois, possession des Châteauneuf, après que Jocelin de Châteauneuf eut déposé dans l'église paroissiale, dédiée à la Vierge, le corps de saint Antoine, rapportées de Constantinople à son retour de Terre Sainte.[15] A la fin du siècle, la garde des reliques est confiée à des moines de l'abbaye de Montmajour qui installent un prieuré. C'est l'époque où, aux témoignanges de Sigebert de Gembloux et de Vincent de Beauvais, se répand une épidémie du mal des ardents, causé par l'ergot de seigle, un champignon parasite de la céréale qui occasionne des hallucinations et entraîne une constriction des vaisseaux sanguins, menant, à terme, à la mort.[16] Les guérisons miraculeuses opérées par le saint ermite égyptien assurent un rapide développement du pèlerinage à Saint-Antoine.

A la même époque, deux miraculés décident de former, avec un petit nombre de compagnons, une compagnie charitable de frères de l'aumône, puis de fonder un établissement pour accueillir les pauvres atteints du mal. La compagnie et le bâtiment de l'aumône sont à l'origine de l'ordre hospitalier des Antonins. Dès 1191 apparaissent les premiers conflits entre les bénédictins, maîtres des lieux, et les frères hospitaliers, qui leur sont subordonnés. Mais vers 1231, ces derniers sont reconnus indépendants des moines. En 1247, ils reçoivent d'Innocent IV la règle de saint Augustin. Enfin, en 1289, ils deviennent les seuls maîtres de l'abbaye de Saint-Antoine-en-Viennois et les bénédictins doivent retourner à Montmajour.

Du très riche texte de Falco, nous ne retiendrons ici que quelques éléments éclairant l'analyse architecturale de l'édifice gothique. Le premier thème qui structure l'ensemble du récit historique est celui du lieu: le corps de saint Antoine est d'abord inhumé en 356 dans un site tenu secret, puis, après une révélation divine, transféré à Alexandrie en 529, ensuite, par crainte des sarrazins, à Constantinople en 704 et enfin, vers 1070, à La Motte-Saint-Didier. Seuls deux lieux reçoivent leur légitimité de la volonté du saint: celui de l'inhumation secrète et celui du dernier dépôt. Aux lieux sont attachés les bâtiments qui accueillent le corps du saint. La tombe n'étant pas un édifice, mais un accueil provisoire, seule l'église de La Motte-Saint-Didier acquiert dans le récit une importance réelle. Cette église Notre-Dame est présentée comme l'unique source de toute légitimité pour la possession des reliques, dans un conflit qui intéresse sur le long terme le seigneur du lieu, les bénédictins et les antonins.

[14] Reveyron recherches en cours.

[15] Falco 1534, f° XXXV v°, cap. XIII sq. Le village est appelé aussi La Motte-Saint-Didier, et Jocelin, Geilin de Châteauneuf.

[16] Delaigue 2002.

2.2 *Ecclésiologie architecturale: les lieux de mémoire*

La mémoire de l'institution s'est d'abord inscrite dans l'organisation spatiale du sanctuaire, qui affiche une étonnante permanence du XIe jusqu'aux transformations post-tridentines. Saint-Antoine I était une église paroissiale dédiée à Notre-Dame et construite sur un axe nord-sud, contrairement aux habitudes. Jocelin décide, avec l'approbation du peuple et de l'évêque de Vienne rassemblés à cet effet, d'élever sur le même emplacement une seconde église, mais en conservant l'ancienne intacte, pour en faire le transept du nouvel édifice.[17] Afin de présenter sans délai aux fidèles les reliques dans l'église en chantier, Guigue Didier, successeur de Jocelin, fait aménager un édicule provisoire en bois sur le flanc oriental de la vieille paroissiale. Cet espace restera le sanctuaire des églises qui se succèderont sur le site.

Les installations liturgiques originelles (Saint-Antoine I) ne sont connues que dans une seule de leurs dispositions: l'autel et le coffre reliquaire étaient associés, le second étant très vraisemblablement placé derrière le premier, suivant une organisation spatiale héritée du haut Moyen Âge et bien représentée sur toute la période. Celles de l'église du XII[e] siècle (Saint-Antoine II) sont précisément décrites dans la *Vie de saint Hugues, évêque de Lincoln:*[18] visible de loin, le reliquaire, qui a la forme d'un coffre aux dimensions d'un homme, est positionné en arrière de l'autel et placé en hauteur, sur une poutre fixée dans les murs.[19] Celles de l'église gothique (saint-Antoine III) reprennent la même formule, avec des modifications mineures. Un précieux témoignage du XV[e] siècles, celui du voyageur Hans von Waltheym,[20] reçu à Saint-Antoine le 17 avril 1474, fait état d'un riche reliquaire, qui a conservé la forme d'un grand coffre, qui est placé en arrière de l'autel majeur et posé sur quatre colonnes.[21]

La préservation jusqu'au XVII[e] siècle d'une formule notoirement inadaptée à un pèlerinage de guérison par contact est révélatrice d'un souci d'afficher une permanence liturgique. En effet, la position du corps saint derrière l'autel et en hauteur tient éloignés les fidèles et les malades qui avaient pourtant besoin de toucher le reliquaire; or, en 1237, afin de faciliter l'accès aux reliques, un bras du saint en est retiré par les bénédictins, pour être ensuite exposé dans une chapelle du transept sud. De même, les formes architecturales, en plan et en élévation, rappellent l'histoire monumentale de l'abbaye. De l'abbatiale du XII[e] siècle, connue par la description partielle, mais précise d'Hugues de Lincoln, nous pouvons dire qu'elle a fossilisé la composition hybride de l'édifice provisoire aménagé par Guigue Didier. Celle du XIII[e] siècle, commencée par les bénédictins, en a repris tous les éléments significatifs: un sanctuaire profond de trois travées, terminé par une abside, un transept, dont les formes originales rappelle l'insertion de la première dans la seconde église,[22] et une nef.

17 Falco 1534, f° XLIII r°, ch. XXV.

18 Dauphinois d'origine (Graisivaudan), Hugues d'Avalon (1140-1200) est entré à la Grande Chartreuse en 1163, avant de devenir évêque de Lincoln en 1186. Le voyage qu'il a effectué en France en 1200, peu avant sa mort, l'a mené jusqu'à Saint-Antoine.

19 *Magna vita* 1864, V, XIII, p. 310.

20 Paravicini 1991; Paravy 1991, pp. 477-478.

21 Welti 1925, p. 19. Le procès verbal de la reconnaissance des reliques effectuée en 1491 mentionne deux colonnes (Paravy 1991, pp. 478).

22 Sa largeur est égale à celle d'une travée des bas-côtés et sa hauteur ne dépasse pas celle des bas-côtés. Ainsi, le triforium se développe en continu par-dessus les arcades des 2 bras du transept.



fig. 3 – Saint-Antoine-en-Viennois. Abbatiale, vue intérieure de la nef depuis l'est (cliché de l'auteur).

2.3 *Ecclésiologie architecturale: tradition et innovation dans la nef du XIVe siècle*

La chronologie de la construction de Saint-Antoine III est aujourd'hui plus précisément connue.[23] En 1200, l'abbatiale romane est encore parfaitement conservée, puisqu'elle est en pleine activité, comme le suggère la description d'Hugues de Lincoln. C'est après 1200 que le projet d'une nouvelle église a pu se concrétiser, avec la construction à l'est de l'abside romane, en terrain libre, des parties basses de l'abside actuelle.[24] Les chapelles du transept appartiennent, par leur décor et leurs modénatures, à la première moitié ou au second quart du XIIIe siècle et le triforium du sanctuaire, au milieu du même siècle au plus tôt. Selon Falco, les travaux ont repris après une longue interruption, en 1337, sous l'abbatiat de Guillaume Mitte (1328-1342): les troubles violents qui ont accompagné le départ des bénédictins et les dettes accumulées dans la même période ont retardé la reprise.[25] La première travée et la façade sont un chantier du XVe siècle. C'est donc l'ensemble de la nef qui est une œuvre du XIVe siècle (*fig.* 3). Quelles formules y relèvent de l'héritage et quelles autres de l'innovation?

La caractéristique stylistique le plus évidente de l'abbatiale gothique est l'usage de paires de colonnes dans les piles à noyau carré (*figs.* 3-4). Les arcs doubleaux du transept et les grandes arcades de la nef sont portés par des paires de colonnes qui flanquent les deux côtés correspondants des puissantes

[23] Reveyron 2019b, pp. 52-69.
[24] Demarthe 2012, pp. 480-481.
[25] Dijon 1902, p. 52.



fig. 4 – Saint-Antoine-en-Viennois. Abbatiale, vue intérieure du bas-côté sud, travées ouest (cliché de l'auteur).

piles quadrangulaires.[26] La formule est très originale. Elle appartient au bâti du XIIIe siècle, puisqu'elle est inaugurée sur le côté oriental du transept. Elle a été appliquée à l'identique dans toute la nef au XIVe siècle. Mais il ne s'agit pas pour autant d'une composition purement gothique. Les colonnes géminées sont utilisées dès l'Antiquité tardive (à Sainte-Constance de Rome par exemple) et le haut Moyen Âge dans les arcatures de Saint-Pierre de Vienne (Ve et IXe),[27] la métropole dont dépendait l'abbaye. La paire de colonnes sur dosseret, qui se rapproche davantage de la formule antonine, apparaît très tôt à l'époque romane dans l'église priorale de Saint-Romain-le-Puy (Forez, début XIe),[28] à Sainte-Blandine d'Ainay (Lyon, XIe),[29] ou, systématiquement,

[26] Les arcs doubleaux de la nef et des bas-côtés sont portés à chaque sommier par une colonne unique.

[27] Jannet-Vallat 1995, pp. 254-266.

[28] Carcel, Parron, Reynaud 1992.

[29] *L'abbaye d'Ainay* 2008.

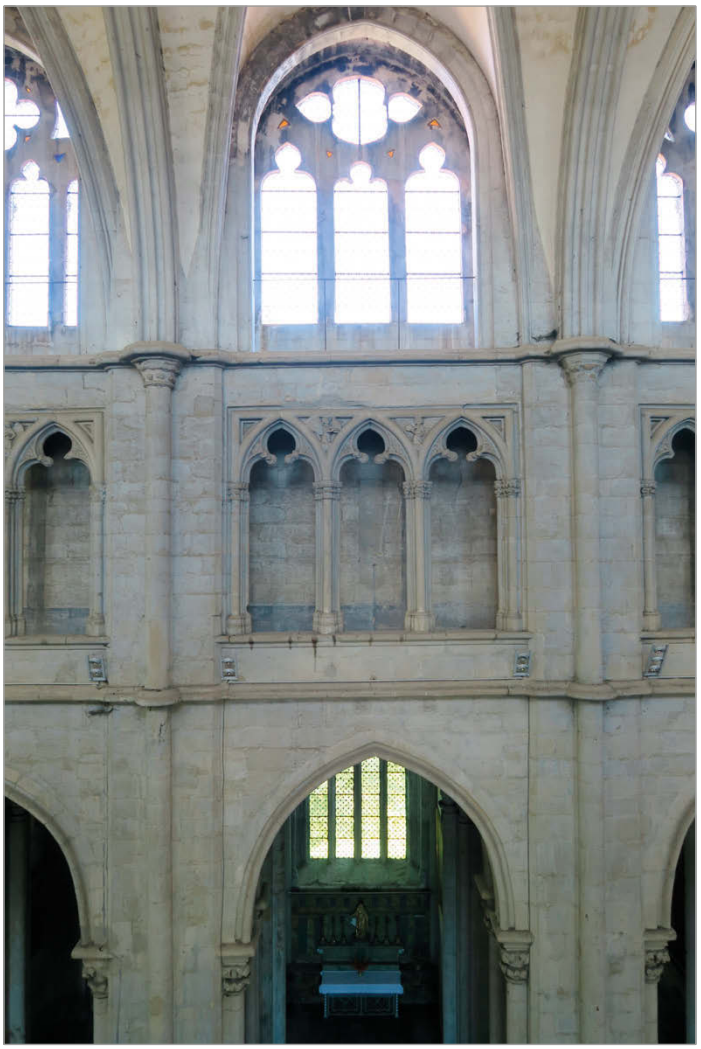
dans l'abbatiale Saint-Pierre de Nant, en Aveyron (XIe).[30] La forme de piles libres la plus proche de celles de Saint-Antoine se rencontre à Saint-Benoît-sur-Loire, dans la chapelle haute de la tour-porche, construite au XIe siècle.[31] Le rapport entre les modèles du XIe siècle et la formule de Saint-Antoine est très étroit. Dans l'architecture romane, les paires de colonnes supportent les parties clavées d'arcs simplement fourrés; dans l'abbatiale dauphinoise, chaque paire soutient deux arcs étroits qui portent l'arc proprement dit (arcade ou arc-doubleau), conçu très large. Dans ces conditions, la formule antonine, tout à fait incongrue dans une architecture gothique, apparaît comme la citation d'une composition beaucoup plus ancienne: le modèle proviendrait-il de l'église romane de Saint-Antoine, voire de l'édifice primitif (Saint-Antoine I), ou bien d'un édifice tardo-antique comme Saint-Pierre de Vienne, dont les compositions auraient alors évoqué les temps où avait vécu l'ermite égyptien?

L'innovation n'est toutefois pas absente de la nef du XIVe siècle. Elle s'affirme dans les décors – bases, chapiteaux, modénatures, sculpture figurative (*figs.* 3-4) – et la composition du triforium (*fig.* 5). Les bases son traitées comme un affaissement de la base attique. Elles sont composées de trois galettes de diamètres décroissants et simplement empilées: c'est le souci du graphisme qui a prévalu, comme dans les tailloirs, contrairement au traitement en volume des modénatures du XIIIe siècle. Les chapiteaux sont composés d'une corbeille à feuilles nettement séparées et d'un tailloir aux moulures simplifiées. L'ensemble révèle un souci de variation dans la composition: dans la moitié orientale de la nef, la corbeille, ornée de deux rangs de feuillages, fait en hauteur le double du tailloir, alors que dans la moitié occidentale, la corbeille à un seul rang de feuilles n'en fait plus que la moitié. Le triforium a été le lieu d'une riche invention ornementale, qui entre en contraste avec le niveau très sobre des grandes arcades. La façade de chaque section est traitée comme un ensemble autonome, délimité par un cadre. La sculpture s'est répandue à tous les niveaux: les bases et les chapiteaux qui sont des répliques miniatures de ceux des grandes arcades, les écoinçons des arcs, ceux des trilobes et les pointes de ces mêmes trilobes, ornées de feuillages et de têtes humaines ou animales. Les écoinçons des arcs sont occupés par des figures d'anges musiciens dont la présence est à mettre en rapport avec les liturgies chantées du pèlerinage à saint Antoine.[32]

3. Première travée et façade de la cathédrale de Lyon

A Lyon, la construction de la première travée de la nef et de la façade de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste constitue le grand chantier du XIVe siècle, autant pour son ampleur et sa complexité que pour la richesse des décors sculptés. La première travée reprend les formes architecturales et les niveaux des circulations de la nef du XIIIe siècle, dont elle diffère seulement par son ornementation. La façade (*fig.* I), en revanche, est une véritable création du XIVe siècle, même si elle s'inspire des façades du transept de Notre-Dame

[30] Pêcheur 2011, pp. 255-262.
[31] Franzé 2018; Vergnolle 2018.
[32] Clément 2019, pp. 68-71. On note parmis les anges musiciens les figures de deux «évangélistes-musiciens» portant chacun un instrument de musique.



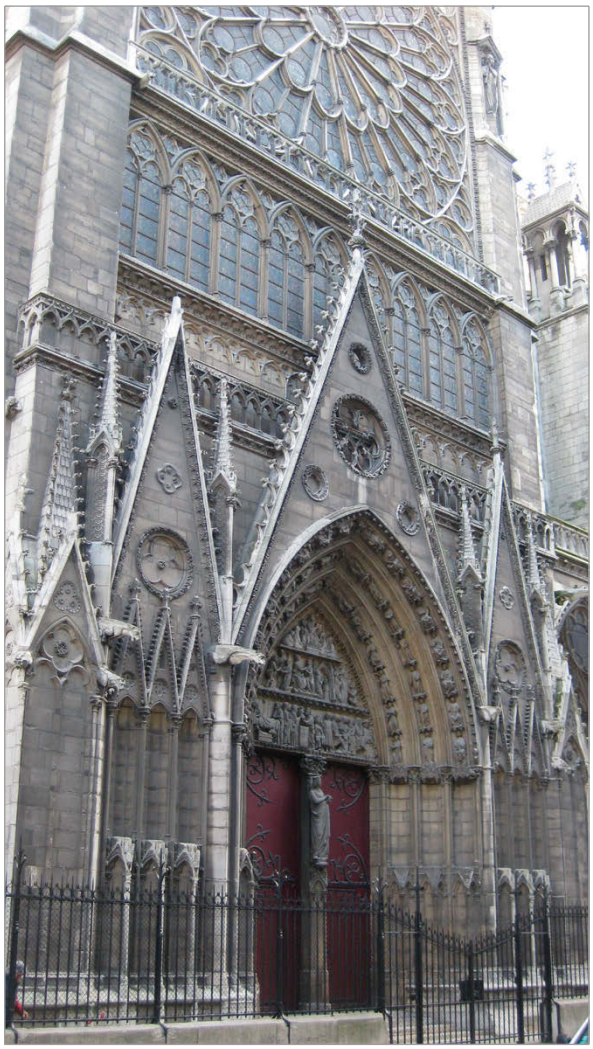


fig. 5 – Saint-Antoine-en-Viennois. Abbatiale, détail du triforium, côté nord (cliché de l'auteur).

fig. 6 – Paris. Cathédrale Notre-Dame, portail nord du transept (cliché de l'auteur).

de Paris (milieu XIIIe) dont elle reprend la division en quatre niveaux, soulignés par les horizontales de deux garde-corps,[33] et la multiplication ornementale des gables (*fig.* 6).[34] Elle comprend le niveau des portails, très abondamment ornés, puis une arcature aveugle qui correspond à un grand corridor intérieur, ensuite une vaste surface murale presque nue où s'inserre la grande rosace flamboyante, entre deux groupes de deux paires de niches sur consoles, et, enfin, un haut pignon ouvrant par une baie sur le vide et flanqué de deux tours réduites à un seul étage aérien. Les deux horizontales sont données par le large passage extérieur, clos par un garde-corps, qui se développe au-dessus du corridor intérieur du deuxième niveau et, entre les troisième et quatrième niveaux, par un passage extérieur très étroit qui dessert les tours et les combles de la nef.

3.1 *Chronologie du chantier*

Les repères chronologiques fournis par les sources écrites sont rares.[35] Les actes capitulaires mentionnent la réalisation en 1392 de la grande rosace

33 Portail, arcature médiane vitrée, grande rosace et gable supérieur.

34 Réalisées dans les années 1250-1260 par Jean de Chelles (façade nord), puis Pierre de Montreuil (façade sud).

35 Guigue 1880, pp. 1-46; Sachet 1914, pp. 11-42.

flamboyante par le maître de l'œuvre Jacques de Beaujeu, l'installation en 1393-1394 des vitraux créés par un maître parisien, Henri de Nivelle, le montage de la voûte sexpartite de la première travée sous les épiscopats du cardinal Jean de Talaru (1375-1389) et de Philippe de Thurey (1389-1415) et l'achèvement tardif du programme sculpté par Hugonin de Navarre qui installe en 1481sur le grand pignon les trois statues – Dieu le Père, l'archange Gabriel et la Vierge Marie – qu'il a réalisées à la demande du chapitre.[36] Les trois portails de la cathédrale, très mal documentés, ont lontemps fait l'objet de débats contradictoires.[37]

La récente étude archéologique des décors, notamment les 6 registres de médaillons quadrilobés occupant les piédroits, a permis de remonter le début des travaux à la charnière du XIIIe et du XIVe siècle.[38] La première datation fiable est fournie par le portail nord: son programme iconographique, consacrée au martyre de saint Pierre et aux martyrs du pouvoir politique dans l'Antiquité, a été conçue sous l'épiscopat de Pierre de savoie (1308-1332) comme une protestation contre les menées des rois de France[39] qui aboutissent à l'annexion de Lyon en 1312. Le portail central a été mis en œuvre avant le portail nord: le récit de la Genèse, qui se développe de bas en haut dans les médaillons quadrilobés des piédestaux, s'interrompt soudainement dans l'avant-dernier registre, pour laisser place, dans les registres supérieurs, à des médaillons du programme de type encyclopédique[40] sculpté aux portails nord et sud. Cette rupture iconographique date le grand portail d'avant la période de crise de 1307-1312.

3.2 *Transposition du modèle et invention esthétique*

La comparaison des façades parisiennes et lyonnaise permet de comprendre comment s'est opérée la transposition du modèle d'une région à une autre et d'une époque à l'autre, et quelles sont les caractéristiques de l'esthétique gothique du XIVe siècle à la cathédrale de Lyon. La formule élaborée à Paris par Jean de Chelles et discrètement réinterprétée par Pierre de Montreuil est caractérisée par trois choix esthétiques. Tout d'abord, les effets de transparence propres à l'architecture rayonnante: la file de baies et la rosace ne forment qu'un seul mur de verre qui fait disparaître la maçonnerie de pierre, réduite à de fins réseaux. Ensuite, une forme de dématérialisation du bâti, qui s'inscrit dans la même orientation esthétique: les trois grands gables se détachent en avant du mur au niveau du premier garde-corps, opposant aux vitraux un léger masque perforé mis en mouvement par la lumière de la journée. Enfin, la transgression de la planéité générale de la façade: en offrant au spectateur un angle au lieu d'une surface parallèle au plan de la façade, la position en diagonale des piédestaux des niches murales[41] et des pinacles encadrant les

36 Reveyron 2015, pp. 213-234.

37 Reveyron 2016a.

38 Reveyron, Macabeo 2013.

39 Les événements ont concerné 4 archevêques de Lyon: Berard de Got (1289-1295), un frère de Clément V, Henri 1er de Villars (1295-1301), Louis de Villars (1301-1308) et Pierre de Savoie (1308-1332) qui a laissé les armes familiales sur les portails.

40 Images illustrant la vie morale des clercs et des laïcs ou bien tirées de l'histoire antique ou du bestiaire médiéval, naturaliste ou fantastique.

41 Si les niches des portails sont occupées par de haut piédestaux parallèles au plan du mur, les niches latérales comportent des piédestaux semblables, mais positionnés en diagonale.

grands gables introduit un mouvement en mineur qui trouble délibérément la monumentalité de la composition, créant un effet de préciosité.

L'originalité de la façade lyonnaise réside dans trois options: le choix d'une géométrie nouvelle, la simplification de la composition générale et l'exaltation de la muralité. La géométrie de la façade lyonnaise, toute en horizontale, a été conçue comme l'exact opposé de celle du gothique rayonnant, caractérisée par la verticalité des compositions. Elle se résume à l'empilement de trois rectangles posés sur leur longueur et soulignés à leurs jonctions par une galerie extérieure: celui des portails (arcature aveugle incluse), celui de la rosace et celui qui est suggéré par l'imbrication du grand pignon et des deux tours. Le décalage entre le premier et les deux derniers est une originalité surprenante. Il s'agit bien d'un choix esthétique, comme le confirme l'homogénéité des deux escaliers latéraux desservant tous les niveaux: ils n'ont subi aucune déviation et montent d'une seule lancée vers le sommet des tours. La simplification de la composition, seconde option, a été obtenue par la diminution du nombre d'éléments-types (il n'y a plus que trois modules de gable) et la suppression de certaines composantes utilisée à Notre-Dame de Paris, comme les pinacles installés entre les gables ou les niches creuses ménagées dans le parement du premier niveau.

L'exaltation de la muralité, troisième option et sans doute la plus complexe par ses combinaisons, s'affirme dans trois niveaux de lecture. Tout d'abord, la prégnance générale des parements muraux, qui s'oppose radicalement à l'effacement des maçonneries et à la transparence caractérisant l'architecture rayonnante du milieu du XIII^{e} siècle; si les parements du premier niveau s'estompent – tout relativement – sous l'expansion des décors et des figurations, le troisième niveau est constitué essentiellement d'une vaste surface murale où se perd une rosace de dimension imposante (presque 10m de diamètre), mais réduite visuellement, par contraste avec l'ampleur de la surface de mur nu, à l'apparence d'une grande rose. Ensuite, la réduction des composantes saillantes – par exemple, les gables parisiens en avant de la façade – à de simples reliefs sur le parement: les gables des portails lyonnais sont simplement sculptés sur le parement. Enfin, la suppression des niches creuses, dont l'usage a été réservée exclusivement aux embrasures des portails: portées sur des dés et protégées par des dais,[42] les statues ornant les parties murales étaient simplement plaquées sur le nu du mur.

L'inscription des piédestaux des portails dans le plan vertical de la façade avait sans doute une autre finalité: la communication (*fig.* 7). Il s'agit d'une nouvelle forme communication monumentale fondée sur le récit en image qui se déploient non plus loin du spectateur, dans des tympans ou des chapiteaux, mais bien à hauteur d'homme et sous la forme d'une suite de scènes figurées dans des cadres tous identiques. Les piédestaux sont en effet chargés de sept registres d'images[43] destinés à porter un récit – notamment, la Genèse au portail central[44] – ou des figures très diverses formant une encyclopédie des savoirs de l'époque. Le récit relève d'une composition très savante. Il peut se lire soit en continu (lecture historique), soit sur les

[42] Les niches qui ont été ménagées entre les portails et aux extrémités du premier niveau sont réduites à un socle en saillie et un dais, délimitant un espace plan où installer une statue.

[43] De bas en haut: un registre de petits quadrilobes, cinq registres de grands quadrilobes et un registre de petits tympans trilobés.

[44] Aux registres trois, quatre et cinq, depuis la création du monde jusqu'à la rencontre de Rébecca et d'Eliézer.

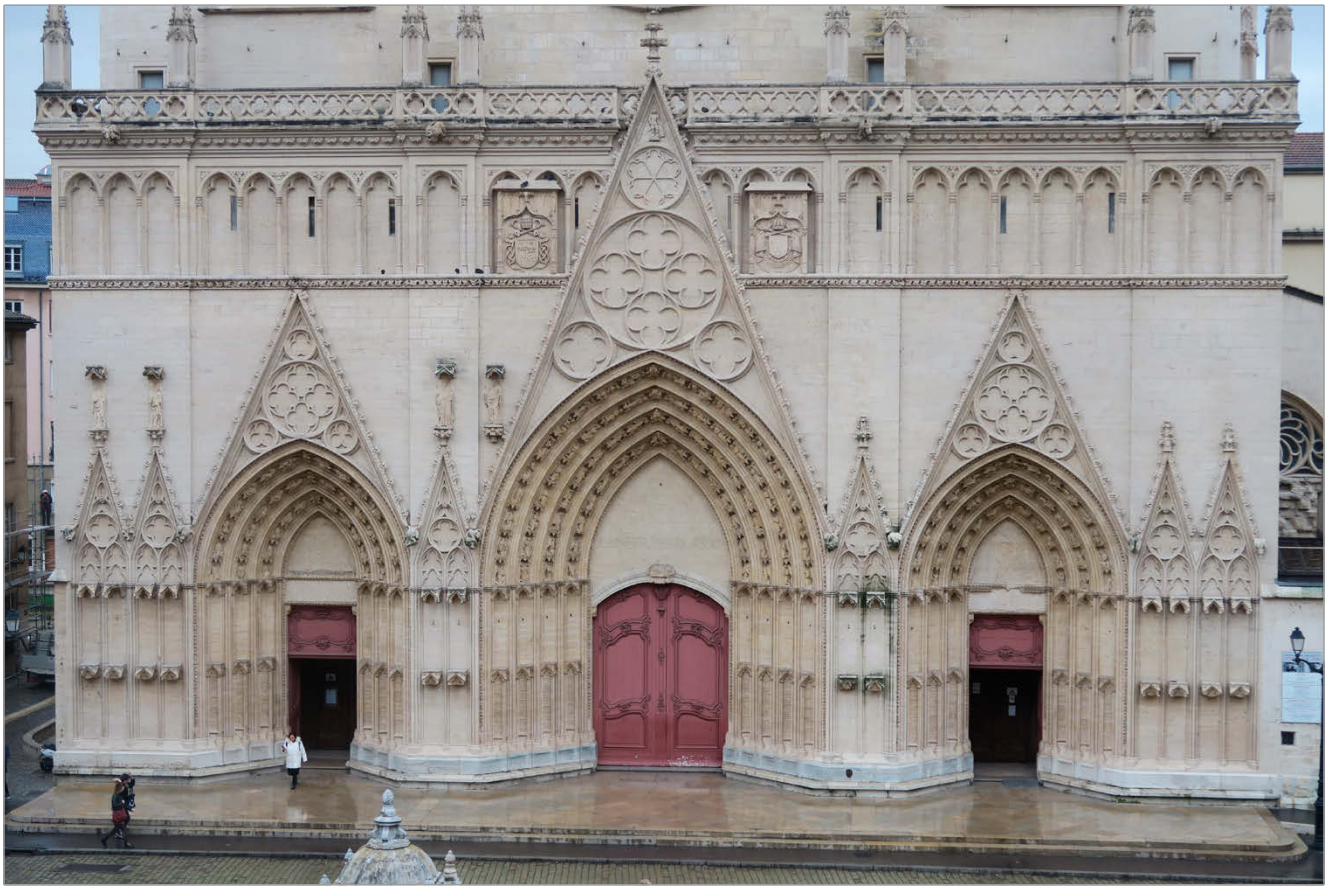


fig. 7 – Lyon. Cathédrale Saint-Jean, les portails ouest (cliché de l'auteur).

seuls quadrilobes de face (lecture frontale), soit sur les seuls quadrilobes de côté (lecture latérale): chacune des trois lectures du même récit prend une orientation particulière, suggérant une exégèse particulière.[45]

4. Conclusion

L'église de Saint-Bonaventure est, dans les diocèses de Lyon et de Vienne, l'exemple le plus abouti de l'architecture du XIVe siècle en contexte mendiant, même si elle conserve de rares citations du XIIe-XIIIe siècle comme, dans la nef centrale, les colonnes engagées qui montent de fond pour porter les arcs doubleaux. La simplicité du plan, principalement l'absence de transept, confirme un désintérêt pour le monumental. La géométrie des volumes met l'accent sur une horizontalité que renforce la réduction des élévations à deux niveaux (grandes arcades et clair-étage). Le dépouillement architectural (supports polygonaux, modénatures succinctes, arcs à un seul rouleau), qui est exactement contraire à ce "goût de l'ornement" décrit par Roland Recht pour le XIVe siècle[46] et illustré à Lyon par le niveau des portails à la cathédrale, s'accorde avec l'ecclésiologie architecturale des frères mineurs. Le traitement de la lumière lui-même intervient dans cette esthétique: la réduction des moulures à leur plus simple expression confère à l'architecture un caractère graphique qui est à l'opposé de la dramatisation

[45] Reveyron 2016a, pp. 193-207.
[46] Recht 2001, pp. 149-161.

architecturale créée au XIII^e siècle par des moulures très plastiques, mêlant ombres creuses, dégradés de lumière et surfaces saturées.

L'abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois se place à l'opposé de l'esthétique innovante du XIV^e siècle. Elle illustre une volonté tenace de rappeler la mémoire de l'institution dans l'architecture elle-même, que ce soit l'organisation de l'espace cultuel ou la citation de piles romanes à paires de colonnes. Déterminée au XIII^e siècle par l'exacte orientation donnée à l'édifice, l'exceptionnelle lumière architecturale de l'abbatiale est, elle aussi, un héritage, respecté aux siècles suivants. Elle anime, dans les grandes arcades, dans les arcs doubleaux (bas-côté et nef) et dans les ogives, des moulures qui reproduisent, jusque dans la travée du XV^e siècle, les modèles du XIII^e siècle (*fig.* 4). Mais le souci mémoriel n'exclut pas pour antant une adaptation des décors (bases, chapiteaux, sculptures figuratives) et des compositions (triforium) au goût du temps. Généalogie formelle et innovation ornementale ne sont pas incompatibles. Mieux même, elles se complètent dans leur opposition, pour matérialiser l'histoire monumentale des édifices successifs dans l'édifice final. En définitive, ce mélange des genres à finalité mémorielle est, lui aussi, assimilable à cette orientation esthétique du premier gothique qu'ont explicitée Charles Seymour pour le sanctuaire de Notre-Dame de Noyon et Jean Bony pour l'architecture gothique de la seconde moitié du XII^e siècle.[47]

Réalisation majeure du XIV^e siècle, la façade de la cathédrale de Lyon révèle la démarche des architectes qui ont transposé dans une esthétique nouvelle les formules des prestigieux portails parisiens du milieu du XIII^e siècle, traduisant en deux dimensions, c'est-à-dire en graphisme et en couleur,[48] les volumes et les mises en abîme du modèle en trois dimensions. L'hypertrophie ornementale et narrative du niveau du portail, qui se décline dans les dimensions et les volumes (du méplat à la ronde-bosse) le plus divers, répond exactement au "goût de l'ornement vers 1300". Mais au troisième niveau, l'esthétique du mur nu surprend, parce qu'il fait un puissant contraste avec le premier, mais aussi le deuxième niveau, celui de l'arcature aveugle dont tous les écoinçons sont ornés de figurations en méplat. Peut-être s'est-il agi de mettre en valeur la rosace dans une composition en 'tableau', comme on le voit appliquée, de façon très appuyée, aux cathédrales de Sienne (dernières décennies du XIII^e siècle sur le projet de Giovanni Pisano), ou d'Orvieto (1310 par Lorenzo Maitani)?[49] Il est vrai que le 3^e niveau appartient aux dernières décennies du XIV^e siècle, époque d'un gothique régional qui privilégie pour un siècle cette esthétique déjà mise en œuvre plus tôt en Avignon.

[47] Seymour 1975; Bony 1983, pp. 62-65; Sauerländer 1985, pp. 25-43.

[48] Les traces infimes de la polychromie originelle ont été retrouvées dans l'étude archéologique de la façade. Reveyron, Macabeo 2013.

[49] La façade de la cathédrale d'Orvieto, contemporaine de celle de Lyon, montre – *mutatis mutandis* – plus d'un point commun avec elle, notamment le développement de longs récits figurés occupant les piédroits des portails.

Sources manuscrites inédites

Reveyron N., Macabeo G., 2013, *Lyon – Etudes d'élévation de la façade de la cathédrale et de la façade Manécanterie vieille (2011)*. Rapport dactylographié, S.R.A. Rhône-Alpes.

Bibliographie

Bertin D., Bertin F., Mathian N., 2016, *La restauration de l'église par les architectes Benoît de 1842 à 1907*, in M. Quesnel (dir.), *L'église Saint-Bonaventure au cœur de la vie lyonnaise*, Lyon, pp. 117-144.

Bony J., 1983, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Berkeley.

Carcel A., Parron I., Reynaud J.-F., 1992, *Le prieuré de Saint-Romain-le-Puy*, Saint-Étienne.

Chopin H., 2016, *Une église dans une ville, les origines de l'église Saint-Bonaventure,* in M. Quesnel (dir.), *L'église Saint-Bonaventure au cœur de la vie lyonnaise*, Lyon, pp. 10-15.

Clément G., 2019, *La liturgie chantée et les pèlerinages*, in *Chemin d'étoiles, Reliques et pèlerinages au Moyen Âge*, Catalogue de l'exposition, Rennes, pp. 68-71.

Costantini F.-A., 2003, *L'abbatiale Saint-Robert de La Chaise-Dieu. Un chantier de la papauté d'Avignon (1344- 1352)*, Paris.

Delaigue R., 2002, *Le feu Saint-Antoine et l'étonnante intoxication ergotée*, Tours.

Demarthe S., 2012, *Le chevet de l'ancienne abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois et sa place dans l'histoire de l'architecture du XIIIe siècle*, «Hortus Artium Medievalium», 18/2, pp. 480-481.

Dijon Dom H., 1902, *L'église abbatiale de Saint-Antoine en Dauphiné. Histoire et archéologie*, Grenoble.

Falco A., 1534, *Antonianae historiae compendium ex variis iisdemque gravissimis ecclesiasticis scriptoribus, necnon rerum gestarum monumentis collectum, una cum externis rebus quam plurimis scitu memoratuque dignissimis. Excudebat Theobaldus Payen Lugduni MDXXXIIII.*

Finot A., 1978, *Les médecins des premiers Valois*, in *Histoire des sciences médicales*, 12-2, p. 119-126.

Fodéré J., 1619, *Narration historique et topologique des couvents de l'ordre de Saint François et monastères Sainte Claires érigés en la Province anciennement appelée de Bourgogne, à présent de Saint-Bonaventure*, Lyon.

Franzé B., 2018, *Images et société au début du XIe siècle: le décor sculpté de Saint-Benoît-sur-Loire et Saint-Germain-des-Prés*, «Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre» [En ligne].

Guigue M.-C., 1880, *Notice sur la construction de la cathédrale de Saint-Jean et de ses chapelles*, in L. Begule, *Monographie de la cathédrale de Lyon*, Lyon, pp. 1-46.

Jannet-Vallat M., 1995, *Vienne, Basilique Saint-Pierre. Église Saint-Georges*, in *Les premiers monuments chrétiens de la France*, 1, *Sud-Est et Corse*, Paris, pp. 254-266.

L'abbaye d'Ainay 2008= L'abbaye d'Ainay, des origines à la réforme grégorienne sous la direction de J.-F. Reynaud, F. Richard, Lyon.

Maillet-Guy Dom G., 1908, *Les origines de Saint-Antoine (Isère)*, «Bulletin de la Société d'archéologie et de statistique de la Drôme», 48, pp. 66-78, 182-186.

Magna vita 1864 = *Magna vita sancti Hugonis episcopi Lincolniensis*, sous la direction de J.F. Dimock, Londres.

Michlewski A., 1976, *Grundzüge der Geschichte des Antoniterorden bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts, Unter besonderer Berücksichtigung von Leben und Wirken des Petrus Mitte de Caprariis*, Cologne-Vienne, Bonn.

Mocellin G., 2012, *Chroniques d'une abbaye au Moyen Âge, guérir l'âme et le corps*, Grenoble.

Paravicini W., 1991, *Hans von Waltheym, pèlerin et voyageur*, «Provence historique», 166, pp. 433-464.

Paravy P., 1991, *Le pèlerinage à Saint-Antoine*, «Provence historique», 166, pp. 475-484.

Paravy P., 2006, *La mémoire de Saint-Antoine à la veille de la Réforme: le témoignage d'Aymar Falco (1534)*, in *Ecrire son histoire: les communautés face à leur passé*, Acte du colloque international du CERCOR (Le Puy-en-Velay, 2006), Saint-Etienne, pp. 583-609.

Pavy L.-A., 1885, *Les Grands Cordeliers de Lyon*, Lyon.

Pêcheur A.-M., 2011, *Nant, église Saint-Pierre*, in *Congrès archéologique de France, Aveyron,* Paris, 2011, pp. 255-262.

Rampley M., 2003, *Max Dvořák: art history and the crisis of modernity*, «Art History», 26-2, pp. 214-237.

Recht R., 2001, *Le goût de l'ornement vers 1300*, in D. Gaborit-Chopin, F. Avril (dir.), *1300… L'art au temps de Philippe le Bel*, Paris, pp. 149-161.

Reveyron N., 2009, *Ecclésiologie architecturale*, in J.-M. Guillouët, P. Charron (dir.), *Dictionnaire d'Histoire de l'art médiéval*, Paris.

Reveyron N., 2015, *A Little-Know Work from the Fourteenth Century: The Façade of the Cathedral of Lyon*, in K. Nolan, D. Sandron (dir.), *Arts of the Medieval Cathedrals, Studies on Architecture, Stained Glass and Sculpture in Honor of Anne Prache*, Ashgate, pp. 213-234.

Reveyron N., 2016a, *Les portail de la cathédrale de Lyon, De l'archéologie du bâti à la narratologie, Une approche plurielle d'une œuvre majeure des années 1300*, in M. Grandmontagne, T. Kunz (Hg.), *Zwischen Paris und Köln, Skulptur um 1300*, Petersberg, pp. 193-207.

Reveyron N., 2016b, *De la première à la seconde église des cordeliers*, in M. Quesnel, *L'église Saint-Bonaventure au cœur de la vie lyonnaise*, Lyon, pp. 21-35.

Reveyron N., 2019a, *L'archéologie du bâti*, «Hortus Artium Medievalium», 25, 2019, pp. 52-69.

Reveyron N., 2019b, *Le chantier gothique*, in G. Mocellin (dir.), *Saint-Antoine l'Abbaye, un millénaire d'histoire*, Grenoble, pp. 75-86.

Sachet A., 1914-1918, *Le Pardon annuel de la saint Jean et de la saint Pierre à Saint-Jean de Lyon. 1392-1790,* Lyon.

Sauerländer W., 1985, *Première architecture gothique or Renaissance of the Twelfth Century? Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History*, «Sewanee Medieval Colloquium Occasional Papers», 2, pp. 25-43.

Seymour C., 1975, *La cathédrale Notre-Dame de Noyon au XIIe siècle*, Paris, éd. originale langue anglaise 1939.

Vergnolle É., 2018, *Saint-Benoît-sur-Loire: l'abbatiale romane*, Paris.

Welti F. E. hgb, 1925, *Die Pilgerfahrt von Hans von Walheym im Jahre 1474*, Bern.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b13

Angelo Passuello

Un grande cantiere gotico incompiuto fra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo: San Giacomo al Grigliano a Vago di Lavagno (VR)

1. La storia

«Questo brano di architettura merita un cenno, poiché si tratta della sola chiesa, fuori dalla città, progettata secondo intenti di deliberata monumentalità e di una grandiosità tale che, se fosse stata realizzata, avrebbe potuto oscurare la fama delle chiese di Verona».[1]

Con queste parole Maria Teresa Cuppini, nella sua ampia disamina sull'arte gotica a Verona, introduce la chiesa di San Giacomo al Grigliano a Vago di Lavagno (VR). La compagine sorge su una piccola collina denominata per l'appunto 'Grigliano' a causa della sua conformazione calcarea, che conferisce alla pietra un caratteristico colore grigio ('griso' nel gergo dialettale); l'altura svetta in posizione dominante sulla pianura fra Verona e Vicenza, nel luogo del presunto ritrovamento delle vere reliquie dell'apostolo Giacomo il Maggiore (*fig.* 1). Quest'area era costeggiata dalla via Postumia, testimoniata dalla presenza di insediamenti rurali di epoca romana nelle contermini località di Vago di Lavagno, San Pietro di Lavagno e San Briccio, oltre che dai cospicui resti emersi a San Martino Buon Albergo;[2] presso San Giacomo sono tuttora presenti un'ara romana lapidea (I secolo d.C.) e una cariatide più tarda, forse già medievale.

La storiografia di questo complesso è gratificata da puntuali resoconti archivistici che si rivelano fondamentali per circoscrivere puntualmente, addirittura *ad annum*, le coordinate cronologiche del cantiere medievale.[3] Le vicende dell'istituzione si snodano nella temperie segnata dalla rigida egemonia viscontea (1388) prima del passaggio dell'entroterra al dominio veneziano (1405). Secondo una tenace tradizione erudita, che affonda le sue radici nel *De Modernis Gestis* di Marzagaia, nel 1395 una voce divina intimò a un tale Filippo di Lavagno di scavare nel sedime di un oratorio dedicato a san Giacomo, documentato nel 1390 come proprietà del giudice veronese Ardimento degli Ardimenti. Filippo, pertanto, demolì una porzione della cappella diroccata e rinvenne un piccolo repositorio in marmo greco contenente le spoglie mortali dell'Apostolo, identificate dall'iscrizione *Iacobus* nel retro del coperchio.[4]

Tralasciando i toni encomiastici o riprovevoli dei diversi racconti (Bagata, Lancellotti, Tondi, Moscardo, Zagata, Dalla Corte, Biancolini, Cipolla, Simeoni) che vedono Filippo alternativamente come promotore di

fig. I – Vago di Lavagno (VR). San Giacomo al Grigliano, interno, abside maggiore (foto dell'autore).

[1] Cuppini 1969, p. 238.
[2] *Carta Archeologica del Veneto* 1990, pp. 139-143.
[3] Rognini 1988, pp. 265-279; De Sandre Gasparini 1997, pp. 115-139.
[4] Spolaore 2021, pp. 41-42. L'urna è attualmente murata nella cripta, mentre le presunte reliquie di san Giacomo riposano nell'altare della chiesa.



fig. 1 – Vago di Lavagno (VR). San Giacomo al Grigliano, veduta aerea del complesso (foto di Zeno Bernardini).

una devozione fortunata e ingiustamente impiccato dal capitano Ugolotto Biancardo, collaboratore del signore milanese Giangaleazzo Visconti, ovvero come un ladro e omicida castigato dalla giustizia divina per aver tentato il furto delle reliquie a scopo di lucro dopo averne persino assassinato il custode, tale Garello da Lavagno, occorre rilevare come tutti concordino nel far risaltare l'impetuoso successo del culto.[5] Il Comune di Verona, constatato il crescente entusiasmo popolare verso san Giacomo e il deciso incremento del flusso di pellegrini, acquistò quindi i terreni dal notaio Doffo *de Brandellis* e deliberò l'erezione del santuario che principiò il 20 giugno 1396, solo un anno dopo l'invenzione dei sacri resti.[6]

Il progetto fu affidato a Nicolò da Ferrara, che a Verona aveva lavorato per Cansignorio della Scala all'innalzamento della cosiddetta torre del Gardello (1370), nell'angolo nord-occidentale di Piazza Erbe, e all'erezione della cappella Spolverini-Dal Verme in Santa Eufemia (1390);[7] inoltre, fra il 1385 e il 1398, assieme al padre Giovanni riedificò l'imponente abside maggiore di San Zeno su commissione dall'abate Ottonello Pasti e con l'impiego dei maestri murari Andrea Spezapietra e Guglielmo da San Zen di Sopra.[8]

Il 9 aprile 1397 il pontefice Bonifacio IX avallò la fondazione del tempio (che era già *in fieri*) concedendo al comune di Verona i suoi diritti di giuspatronato, ossia la facoltà di nominarvi religiosi officianti e amministratori. La fabbrica procedette con celerità, poiché il 20 febbraio 1400 era già

5 Spolaore 2014, p. 199.
6 Rognini 1988, pp. 265-266.
7 Campara 1978, pp. 51-57.
8 Franco, Coden 2014, pp. XL-XLI.

terminata l'absidiola mediana sud e l'anno seguente quella settentrionale, giusta la data che compare nella cornice superiore dell'affresco con la *Madonna col Bambino fra i santi Giovanni Battista e Giacomo*, oggi strappato dalla sede originaria e posizionato nella parete meridionale dell'abside centrale.[9] Nel primo decennio del quattrocento, infatti, erano stati chiamati al Grigliano importanti pittori per arricchire gli interni con riquadri devozionali, a riprova del fervore che permeò i primi lustri dell'impresa.[10] Nel 1407, però, quando era già terminata buona parte del settore orientale, giunse la manifestazione di dubbia autenticità delle reliquie da parte del papa Gregorio XII, che contribuì in modo determinante a far diminuire l'entusiasmo popolare e le donazioni in denaro fino alla definitiva chiusura del cantiere. Il Comune continuò ugualmente la sua opera di governo e controllo sull'economia della chiesa, ma col tempo la gestione del patronato diventò eccessivamente pressante e le rendite sempre meno consistenti;[11] fu così che, il 9 maggio 1413, l'intera compagine fu affidata ai Benedettini di Santa Giustina di Padova per insediarvi una comunità che seguisse il prototipo del monastero patavino e costituisse altresì una tappa significativa per la sua diffusione. L'intenzione, dunque, era quella di trasformare ciò che nell'idea primitiva voleva essere una meta di pellegrinaggio in un cenobio benedettino osservante, condizione che fu mantenuta fino al 1443 quando l'allora priore, divenuto abate dei Santi Nazaro e Celso a Verona, rinunciò all'incarico. Santuario e adiacenze passarono allora agli Eremitani di Sant'Agostino a cui subentrarono, il 13 maggio 1450, i Canonici Lateranensi di San Salvatore; finalmente, il 10 marzo 1451 San Giacomo fu accorpato alla badia olivetana di Santa Maria in Organo fino alla soppressione da parte del Senato veneto, avvenuta nel 1771.[12]

Il Comune, che aveva mantenuto la proprietà del nucleo conventuale, ne tornò in possesso e lo affidò dapprima a sacerdoti diocesani poi, dal 1799, ai padri Filippini. Fra alterne vicende, il colle passò alfine in mani private: nel 1895 i fratelli Milani eressero la sontuosa villa a meridione della chiesa e il vasto parco che circonda il comprensorio; nel 1936 l'intero complesso fu acquistato dai fratelli Battiato che, dopo aver restaurato le strutture ecclesiali e abitative, nel 1951 lo donarono ai Poveri Servi della Divina Provvidenza di san Giovanni Calabria.[13]

2. L'architettura

Negli anni centrali del Trecento nel Veneto di terraferma si edificò pochissimo, sia per il protrarsi degli scontri bellici fra Padova (con Treviso) e Verona, sia per l'assenza di un'autorità ecclesiastica centrale nell'epoca della cattività avignonese (1309-1377); rientrato a Roma, papa Gregorio XI propugnò un miglioramento dell'immagine della chiesa favorendo riforme e nuove fondazioni. I canoni costruttivi gotici, tuttavia, erano stati già introdotti a Verona sul finire del Duecento dai Mendicanti, che s'adoperarono

[9] Moench Scherer 1989, pp. 151-152.
[10] Campara 1978, pp. 79-89.
[11] De Sandre Gasparini 1997, pp. 126-130.
[12] Rognini 1988, pp. 266-271.
[13] Segala 2004, pp. 147-150.

strenuamente nelle grandi fabbriche di San Fermo Maggiore e di Santa Anastasia. Nel 1261 i frati minori subentrarono ai benedettini nell'officiatura di San Fermo e in tempi dilatati, fino alla metà del Trecento, stravolsero completamente l'impianto basilicale romanico rendendolo un'unica aula sovrastata da un soffitto a carena di nave rovesciata e, inoltre, riedificarono l'abside maggiore e la facciata.[14] Santa Anastasia, invece, nel 1260 fu concessa ai Predicatori che dal 1291 principiarono i lavori per l'erezione di una grandiosa basilica a tre navate voltate con transetto e cinque cappelle; gli edifici claustrali e la chiesa furono svolti in una sequenza prestabilita che si prolungò fino al quattrocento inoltrato crescendo in maniera omogenea da oriente verso occidente, ma lasciando incompleto il fronte.[15]

Nicolò da Ferrara si rivolse indubbiamente a questi prestigiosi modelli quando, nel 1396, pianificò l'edificazione di San Giacomo al Grigliano. Il programma, che secondo le prassi edificatorie medievali fu intrapreso dal settore orientale per spingersi poi man mano verso ovest, prevedeva un poderoso santuario a tre navate con transetto sporgente e cinque absidi poligonali; come detto poc'anzi, la fabbrica fu sfortunatamente interrotta all'altezza del capocroce lasciando inespresse le navate. Quest'icnografia, affine alla stesura di Santa Anastasia, s'avvicina pure agli esiti mendicanti di San Lorenzo a Vicenza (1281) e di San Nicolò a Treviso (1303) nell'entroterra, e a quelli lagunari di Santa Maria Gloriosa dei Frari, fondata dai Minori nel 1330, e dei Santi Giovanni e Paolo, impostata dai Predicatori a partire dal 1333.[16]

Un preciso raffronto planimetrico fra le dimensioni del corpo orientale di San Giacomo e quello di Santa Anastasia permette di dedurre l'approssimativa estensione dell'alveo basilicale, che doveva essere addirittura più vasto dell'enorme prototipo cittadino. La testata di San Giacomo da nord a sud è circa 38 m, quella di Santa Anastasia è 35 m (incremento: +8%); il presbiterio di San Giacomo da nord a sud è circa 15 m, quello di Santa Anastasia è 13,5 m (incremento: +10%); Il diametro dell'abside maggiore di San Giacomo è circa 14 m, quello di Santa Anastasia è 13 m (incremento: +7%);[17] le cappelle laterali di San Giacomo occupano circa 12,5 m sia a nord sia a sud, quelle di Santa Anastasia 11 m (incremento: +12%); infine, la navata centrale di San Giacomo si sarebbe estesa per circa 27 m, quella di Santa Anastasia per 26 m (incremento: +4%). L'incremento medio, pertanto, sulla base di queste cinque misure significative è di circa +8%: considerando che le navate di Santa Anastasia si protendono longitudinalmente per 72 m, quelle di San Giacomo dovevano essere pressappoco 6 m più lunghe, ovvero 78 m. L'intervallo che intercorre dal fronte attuale ai muri di fondazione della facciata mai realizzata, che furono gettati per perimetrare l'invaso orizzontale dell'edificio e oggi s'individuano in un'abitazione privata nel versante occidentale del colle, è tuttavia di soli 59 m. Questa contrazione di ben 19 m fu imposta dalla conformazione orografica del sito o, più probabilmente, da un ridimensionamento del progetto originario che non ebbe una sospensione repentina, ma si protrasse verosimilmente

[14] Trevisan 2004, pp. 175-182.
[15] Napione 2011, pp. 15-30.
[16] Dellwing 2010, p. 86.
[17] Relativamente all'abside di San Zeno a Verona, che ha una corda di 11,5 m, l'aumento è addirittura del +18%. Ciò dimostra l'enorme impegno profuso da Nicolò da Ferrara nella fabbrica del Grigliano anche nei confronti della sua opera più nota e prestigiosa.

fra il 1407 il 1413 (nella fase di stallo prima dell'unione con il priorato di Santa Giustina) lasciando, peraltro, svariati pezzi da costruzione sbozzati o sommariamente rifiniti sparsi nelle adiacenze del cantiere.

Gli alzati di San Giacomo, al contrario, denotano una spinta più misurata rispetto a quelli di Santa Anastasia: lo sfogo verticale delle volte, infatti, è mediamente più contenuto del -15%, rivelando un volume architettonico decisamente più compatto e possente.[18]

Le sopravvivenze dell'imponente testata orientale, che fu obliterata per permettere lo svolgimento delle funzioni liturgiche quantomeno nel coro, rendono nondimeno conto della grandiosità del progetto. Ad oggi, la chiesa è officiata nella sola abside centrale, che nelle previsioni doveva essere la campata presbiteriale (15 m×20 m) (*fig.* I). La calotta è scandita da cinque spicchi delimitati da agili costoloni ricadenti sulle snelle membrature che definiscono le specchiature dell'emiciclo e racchiudono gli sguanci delle quattro ampie finestre trilobate con archivolto ogivale; il coro è coperto da una monumentale volta a crociera costolonata che s'innesta trasversalmente su due archi diaframma a sesto acuto, mentre le unghie s'ammorsano direttamente sui perimetrali. La sobrietà delle linee è parzialmente alterata dalle intromissioni degli Olivetani, che approntarono i due altari laterali e quello maggiore con marmi screziati tipicamente barocchi.[19]

Le absidiole secondarie, adibite ad ambienti sussidiari, rievocano la partitura dell'abside maggiore, seppur con meno solennità. La prima cappella meridionale (6 m×11,5 m), addossata all'abside maggiore, è attualmente adibita a sagrestia e doveva essere correlata alla navatella sud. Anche questo settore è illuminato da due aperture trilobate laterali, ed è celato da una coltre d'intonaco che rende pressoché illeggibili le murature; nella parete a ponente sta una grande rampa che comunicava con l'antica cantoria, non più esistente. La seconda cappella (6,5 m×9,5 m) è forata da due grandi finestroni, questa volta centrali; le vele riposano su quattro robusti semipilastri in mattoni, data la notevole sollecitazione che ricevono per sostenere il campanile. Il muro d'ambito laterale, che si sarebbe configurato come la testata sud del transetto, è ora inglobato nella villa adiacente al complesso; da qui s'accede anche alla scala a chiocciola della canna, coerente con la primigenia struttura che prevedeva una torre ben più svettante. Le due cappelle settentrionali, di ampiezza analoga a quelle meridionali, propongono ancora l'assetto iniziale pressoché inalterato con la sola eccezione delle volte, ritoccate recentemente.

Gli esterni delle cinque absidi, perfettamente conservati, poggiano su un massiccio basamento in bugnato e sono cadenzati da robuste lesene rettangolari, assai aggettanti (*fig.* 2). Gli emicicli sono apparecchiati con una stereometria alquanto precisa, che alterna regolarmente un filare di pietra calcarea a cinque di mattoni posati su sottili giunti di malta. Il sottogronda dispiega un'elaborata decorazione di foggia geometrica con una sequenza di archetti intrecciati su peducci stondati, denti di sega, mensole rastremate e

[18] La chiave di volta dell'abside maggiore di San Giacomo s'innalza a 16,5 m, quella di Santa Anastasia a 19,5 m; l'intersezione fra le nervature della volta del coro di San Giacomo svetta a 18 m, quella di Santa Anastasia a 25 m; la chiave di volta delle absidiole laterali di San Giacomo s'innalza a 11 m, quella di Santa Anastasia a 12 m; la chiave di volta delle absidiole del transetto di San Giacomo s'innalza a 10,5 m, quella di Santa Anastasia a 11,5 m.

[19] Oltre agli altari, fra i secoli XVI e XVII i monaci olivetani eressero il chiostro, sistemarono gli ambienti cenobitici e soprelevarono il piccolo campanile.



fig. 2 – Vago di Lavagno (VR). San Giacomo al Grigliano, esterno, prospetto orientale (foto di Zeno Bernardini).

cornici modanate; questa teoria ornamentale, che ricompare a San Fermo, a Santa Anastasia, a Santa Eufemia (principiata dagli Agostiniani a partire dal 1275) e a San Giorgetto (fine del Duecento), ebbe fortuna fino al quattrocento inoltrato, come dimostra l'esatto impiego nella cappella di San Rocco, annessa alla chiesetta di San Martino di Corrubio presso San Pietro in Cariano.

Il fronte, viceversa, è molto semplice e disadorno; i displuvi assecondano i tre livelli digradanti del profilo spezzato, intercalato da quattro grandi paraste che rimarcano la scansione interna del capocroce in cinque vani. La parte inferiore del prospetto, corrispondente al tamponamento in muratura grezza, denuncia una messa in opera affrettata e senza precise valenze estetiche, derivante dalla necessità di chiudere le absidi per aprirle al culto; quella superiore, in soli mattoni predisposti per pontate omogenee, reca ancora le tracce di ammorsatura degli archi longitudinali che, innestandosi sui pilastri, avrebbero dato avvio al maestoso incedere della navata centrale (*fig.* 3).[20]

Le già menzionate persistenze di quella che doveva essere l'effettiva facciata s'elevano per oltre un metro e mezzo dal punto di spiccato, estendendosi trasversalmente per quasi 30 m: le murature sono asserragliate da quattro potenti semipilastri che avrebbero circoscritto gli spazi delle navate, raccogliendo le spinte delle arcate e garantendo così l'equilibrio indispensabile alla statica degli elevati. I paramenti sono trattati accuratamente: a due grandi blocchi in pietra viva, tagliati con abilità, si sovrappone una zoccolatura finemente profilata con due tori, due listelli e una gola che sorregge il ritmico avvicendarsi fra un corso di pietra e cinque di mattoni, analogamente alle absidi (*fig.* 3).

In conclusione, la chiesa di San Giacomo al Grigliano rispecchia i tratti peculiari dell'edilizia gotica veronese,[21] ma per certi versi se ne differenzia notevolmente: quest'ambiguità compositiva trova giustificazione nella matrice ideologica che portò alla genesi dell'impianto. Nell'ottica del comune veronese, invero, il santuario doveva riproporre alle porte della città la magniloquenza della più aggiornata architettura urbana, Santa Anastasia,[22]

[20] Volpato 2004, p. 59.
[21] Campara, Zanini 2009, pp. 91-93.
[22] Flores d'Arcais 1981, p. 484.



fig. 3 – Vago di Lavagno (VR). San Giacomo al Grigliano, esterno, prospetto occidentale (in alto, foto di Zeno Bernardini) e resti della facciata (in basso, foto dell'autore).

qualificandosi simbolicamente e topograficamente come la testa di ponte di un centro che si protendeva verso oriente. Il luogo era altresì significativo poiché era lambito dal transito dei pellegrini che da Venezia muovevano verso Santiago de Compostela e lì potevano trovare un temporaneo ristoro: il rinvenimento delle 'vere' spoglie di san Giacomo, perciò, ebbe un aspetto quasi propedeutico e finanche concorrenziale nei confronti del celeberrimo santuario galiziano, da sempre custode del corpo dell'Apostolo.[23] Per tali ragioni, il Comune ammantò quest'impresa di forti accenti politici oltre che devozionali e scelse scientemente di non discostarsi del tutto dal glo-

[23] De Sandre Gasparini 1997, pp. 124-125. Nel 1883 papa Leone XIII sancì la conclusione della *vexata quaestio* sui resti di san Giacomo: dopo una diretta interpellanza del Vescovo di Compostela, il Pontefice minacciò di scomunica quanti affermassero che le vere reliquie dell'Apostolo erano serbate a San Giacomo al Grigliano piuttosto che in Spagna.

rioso passato della città.[24] Fra i secoli XI e XII, infatti, il territorio atesino aveva vissuto uno straordinario periodo costruttivo:[25] ne sono esempi i due complessi di respiro europeo di San Fermo (1065) e di San Lorenzo (fine XI-inizio XII secolo), dove furono gettate le basi per la formazione del linguaggio costruttivo precipuamente veronese contraddistinto da una muratura bicroma data dall'alternanza fra pietra e mattoni, che tendeva al conseguimento di precisi fini estetici e all'immediata distinzione di settori e volumi architettonici attraverso la posa di diversi tipi di apparecchi murari. Questa trama così caratteristica fu adottata per tutto il XII secolo in città e nel territorio, con le monumentali compagini di San Zeno e della cattedrale, fino agli esiti tardoromanici delle facciate della Santissima Trinità e di Santo Stefano (fine XII-inizio XIII secolo).[26]

Le maestranze veronesi, fra i secoli XIII e XV, non seppero mai del tutto abbandonare questa consolidata tradizione costruttiva e, alle disposizioni schiettamente gotiche in solo laterizio che qualificano Santa Anastasia, Santa Eufemia, San Giorgetto, Santa Maria Della Scala (edificata su un'area concessa da Cangrande ai Serviti nel 1324), accostarono rifiniture esterne a strati pseudo-isodomi di pietra e mattoni di gusto genuinamente romanico nella facciata di San Fermo, nell'abside centrale di San Zeno e, soprattutto, nella trasformazione della cattedrale iniziata nel 1440, dove la soprelevazione delle navate minori fu affrontata con uno stile affatto mimetico con le orditure murarie del XII secolo.

Le riprese effettuate con drone rendono per la prima volta un'immagine a 360° della compagine di San Giacomo, che fu concepita nel suo intero sviluppo planivolumetrico come un apparato colorato: non solo le absidi e la facciata, ma pure le fiancate dovevano alternare il bianco dei conci al rosso del mattone (nella serrata modulazione 1 a 5), come dimostrano i resti dei muri di contenimento del transetto nord e quelli del cleristorio ben visibili, oltre che nelle vedute aeree, anche nei sottotetti delle absidi laterali sottesi alla soprelevazione delle coperture attuata dagli Olivetani. Anche il lato occidentale della torre, scandito da una snella lesena centrale e da due, più ampie, negli spigoli, richiama la ritmica compositiva dei campanili romanici della città (San Zeno e la Santissima Trinità) e della provincia (Santa Maria Maggiore a Bussolengo, Sante Maria ed Elisabetta a Grezzana, Santo Stefano a Isola della Scala, San Martino a Negrar, San Floriano a San Floriano di Valpolicella e San Giorgio a San Giorgio di Valpolicella).[27]

Nicolò da Ferrara, quindi, nel grande cantiere del Grigliano s'appropriò di alcuni elementi tipici della produzione della sua epoca (con puntuali contrappunti negli allestimenti presbiteriali di San Fermo e di Santa Anastasia), ma li declinò abilmente con il corroborato lessico romanico per creare un singolare ibrido che coniuga sapientemente tradizione e innovazione. San Giacomo, perciò, pur nella sua incompiutezza denota i segni di un'idea progettuale oltremodo ambiziosa che, come detto in apertura, nelle intenzioni dei committenti avrebbe certamente rivaleggiato per imponenza e pregio con i magnificenti complessi cittadini.

[24] *Monasticon* 2020, pp. 45-46.
[25] Trevisan 2016, pp. 97-102.
[26] Passuello 2018, pp. 177, 199-200.
[27] Coden 2015, pp. 172-175.

Bibliografia

Campara M., 1978, *La chiesa di S. Giacomo del Grigliano nella storia e nell'arte veronese*, Verona.

Campara M., Zanini I., 2009, *Il santuario e l'oasi di San Giacomo del Grigliano nell'arte e nella fede*, San Martino Buon Albergo.

Carta Archeologica del Veneto 1990 = *Carta Archeologica del Veneto*, a cura di L. Capuis, G. Leonardi, S. Pesavento Mattioli, G. Rosada, Modena, vol. 2, figg. 35, 48, 49, 62, 63, 75.

Coden F., 2015, *Campanili, tiburi e torri nell'architettura religiosa di area veronese (XI-XIII sec.)*, in F. Butturini, F. Pachera (a cura di), *San Zeno Maggiore a Verona. Il campanile e la facciata. Restauri, analisi tecniche e nuove interpretazioni*, Verona, pp. 153-177.

Cuppini M.T., 1969, *L'arte gotica a Verona nei secoli XIV-XV*, in *Verona e il suo territorio*, vol. 3, II, *Verona Scaligera*, Verona, pp. 211-366.

De Sandre Gasparini G., 1997, *Origine, ascesa e decadenza di un santuario medievale. San Giacomo al Grigliano presso Verona tra l'ultimo Trecento e i primi decenni del Quattrocento*, in F. G.B. Trolese (a cura di), *Studi di storia religiosa padovana dal medioevo ai nostri giorni: miscellanea in onore di mons. Ireneo Daniele*, Roma, pp. 115-139.

Dellwing H., 2010, *L'architettura gotica nel Veneto*, in J. Schulz (a cura di), *Storia dell'architettura nel Veneto. Il Gotico*, Venezia, pp. 50-186.

Flores d'Arcais F., 1981, *Per una lettura dell'architettura chiesastica nel territorio veronese tra Alto e Basso Medioevo*, in G. Borelli (a cura di), *Chiese e monasteri nel territorio veronese*, Verona, pp. 437-492.

Franco T., Coden F., 2014, *San Zeno in Verona*, Sommacampagna.

Moench Scherer E., 1989, *Verona*, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano, vol. I, pp. 149-190.

Monasticon 2020 = *Monasticon Italiae. Repertorio topo-bibliografico dei monasteri italiani*, vol. 4, *Tre Venezie*, III, *Diocesi di Verona*, a cura di F. Segala, A. Passuello, G. Spinelli, Cesena.

Napione E., 2011, *Storia architettonica della basilica e del convento: dalla fondazione al Quattrocento*, in P. Marini, C. Campanella (a cura di), *La Basilica di Santa Anastasia a Verona. Storia e restauro*, Verona, pp. 15-31.

Passuello A., 2018, *San Lorenzo in Verona. Storia e restauri*, Sommacampagna.

Rognini L., 1988, *La chiesa e il monastero di S. Giacomo del Grigliano*, in G. Volpato (a cura di), *Lavagno. Una comunità e un territorio attraverso i secoli*, Verona, pp. 265-279.

Segala F., 2004, *Monasteriorum Memoria. Abbazie, monasteri e priorati di osservanza benedettina nella città e diocesi di Verona (secc. VII-XXI). Atlante storico-topo-bibliografico,* Verona.

Spolaore P., 2014, *Sulle orme di Giacomo nel medioevo delle Venezie. Per antichi cammini alle origini di un culto sommerso*, Vicenza.

Spolaore P., 2021, *Santuario di San Giacomo del Grigliano di Verona: una storia dimenticata e misteriosa*, «Compostella», 42, pp. 40-48.

Trevisan G., 2004, *L'architettura (secoli XI-XIV)*, in P. Golinelli, C.G. Brenzoni (a cura di), *I Santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, Milano, pp. 169-183.

Trevisan G., 2016, *L'architecture religieuse en Vénétie aux XIe et XIIe siècles. Ètat des questions*, «Bulletin Monumental», 174, I, pp. 89-104.

Volpato G., 2004, *San Giacomo apostolo. Vago (Lavagno)*, in G.F. Viviani (a cura di), *Chiese nel veronese*, Vago di Lavagno, pp. 58-61.



fig. I – Ortona (CH). Cattedrale di San Tommaso, portale trecentesco (foto di Luca del Monaco, Carsa Editore Pescara).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b14

Maria Cristina Rossi

L'architettura del Trecento in Abruzzo. Centro e periferia nella prima età angioina: la cattedrale di Ortona

1. Introduzione

Delle architetture prese in esame nessuna conserva più l'apparato interno medievale, compromesso dalle ricostruzioni dei secoli successivi che ne mutarono radicalmente il volto originale, di cui rimangono però i portali e la scultura architettonica, che sono ad oggi la sola spia d'indagine sull'argomento.[1]

Sin dai primi studiosi di architettura del Trecento in Abruzzo,[2] si è dato spazio minore ai cantieri del XIV secolo della provincia di Chieti, a vantaggio di quelli aquilani e del territorio pertinente, nobilitati dal patronato di Carlo I e di Carlo II d'Angiò e dalle influenze dirette che dalla capitale partenopea giunsero nei confini settentrionali del Regno.[3]

Se altrove l'adesione alle forme d'Oltralpe trova forza ed energia espressive nel ricorso ad architetti stranieri ed è garantita dalla direzione di committenze regie,[4] in Abruzzo, fatta eccezione per alcuni rari casi,[5] l'attaccamento alla tradizione locale è più che mai vivo durante tutto il Trecento.[6] L'accento stilistico dell'architettura si pone sulle facciate che espongono una superficie cromatica bicolore e un unico piano spartito come caratteri peculiari, visibili nei due casi solitamente presi a modello dall'antologia

1 Per brevità di spazio, in questo articolo mi soffermerò soltanto su un monumento rappresentativo tra i tanti mostrati e analizzati durante il convegno, rimandando in nota i riferimenti necessari per approfondire l'ampia trattazione.

2 Gavini 1927-1928, pp. 148-153; Moretti 1971; Abbate 1998, pp. 66-69; Gandolfo 2004, pp. 121-153; Bruzelius 2005; Gandolfo 2014.

3 Mi riferisco in particolare alla fondazione dell'abbazia di Santa Maria della Vittoria a Scurcola Marsicana (oggi in stato di rudere) e di San Domenico a L'Aquila, quest'ultima finanziata da Carlo II a partire dal 1308, Bruzelius 2005, pp. 31, 130-131; D'Antonio 2010; Paone 2009, pp. 15-16; Fraticelli 2011, pp. 21-28. Dell'abbazia di Scurcola, avviata nel 1278 e ultimata nel 1282, rimangono ad oggi due portali, recuperati e murati nella chiesa di Sant'Antonio a Magliano dei Marsi e nell'attuale Santa Maria della Vittoria, che risentono di quel gusto marcatamente francese che rimase sconosciuto nello sviluppo dello stile architettonico e del gusto decorativo dell'edilizia sacra del Trecento abruzzese. L'abbazia di Santa Maria della Vittoria si rivelò, infatti, un elemento sterile nel territorio rispetto alla potenziale promozione di nuovi modelli, ad eccezion fatta del portale della vicina chiesa di Santa Lucia di Magliano dei Marsi, Bruzelius 2005, pp. 35-36. Anche la formulazione architettonica di San Domenico non ebbe seguito nel contesto abruzzese, dove la struttura pentagonale dell'abside, costituita da cinque tribune di cui la maggiore poligonale, rimane un'assoluta novità per l'edilizia regionale; si veda per un ragguaglio sull'architettura domenicana Righetti Tosti-Croce 1991a, pp. 677-701 e su quella cistercense in Abruzzo Righetti Tosti-Croce 1991b, pp. 73-75.

4 È il caso della cattedrale di Lucera, costruita a partire dal 1302 per volere di Carlo II D'Angiò e, proprio nella capitale, della cattedrale di Napoli (1294-1314) e della chiesa di San Pietro a Maiella, Bertaux 1905, pp. 265-281; Bruzelius 2001, pp. 253-271; Bruzelius 2005, pp. 94-113, 120-124; Carannante 2020, pp. 199-212, in part. 199, n. 1.

5 Si veda nota 3.

6 Gavini 1927-1928, pp. 148-150.

dell'edilizia sacra trecentesca: Santa Maria di Collemaggio[7] e la cattedrale di Atri.[8] Tuttavia la scultura monumentale dimostra una intensa e originale vitalità, seppur diversa dai modelli ingentiliti e dal gusto raffinato degli Angiò, che avallavano la produzione di un'arte cortese che in Abruzzo trovò la sua massima espressione nella statuaria lignea.[9]

Ogni città divenne il centro di un'architettura personalizzata e autoreferente, che fu chiamata da Gavini "distrettuale":[10] Atri, L'Aquila, Chieti, Sulmona, Lanciano, Ortona sono i fulcri principali del movimento artistico del Trecento, dove si formarono *ateliers* locali e da cui partì una attività itinerante di *magistri* e lapicidi. Tra tutte, quella di Atri affermò un manierismo speciale, praticato da una scuola ben organizzata, che riuscì meglio a pianificare un'ampia rete di collegamento portata avanti da Raimando di Poggio e Rainaldo di Atri, quest'ultimo recentemente ricondotto al cantiere della cattedrale di Lucera e assorbito nel laboratorio formativo della primissima età angioina pugliese.[11]

2. La cattedrale di Ortona

Dalla prima metà del XIV secolo un grande risveglio si manifestò a Chieti e nella sua circoscrizione, a partire dalla cattedrale dedicata a San Giustino, di cui rimangono in originale soltanto i primi due piani del campanile costruito nel 1335,[12] mentre il portale di Sant'Antonio Abate, firmato nel 1375 dal maestro Angelo di Pietro,[13] resta una delle poche testimonianze del secolo insieme alla chiesa di *Santa Maria de Civitellis*, la cui costruzione fu avviata nel 1297 e abbellita dal portale dello scultore Nicola Mancino di Ortona nel 1321.[14] Nel 1312 egli si registrava nella sua città natale, dove si firmava sull'architrave dell'ingresso laterale della cattedrale di San Tommaso – distrutta durante la seconda guerra mondiale, il 21 dicembre del 1943 – di cui oggi rimangono pezzi erratici rimontati sul varco maggiore del prospetto.[15]

Il primitivo impianto dedicato alla Vergine risale al 1127,[16] su cui fu costruita nel 1258 la chiesa dedicata a San Tommaso, che dovette addurre

7 *Ibidem*, pp. 52-64; Daniele 2008, pp. 53-68; Rossi 2011, pp. 49-54.

8 Gavini 1927- 1928, pp. 1-10; Cardulli 2015, pp. 30-39.

9 Mi riferisco in particolare alla *Madonna con Bambino* di Scurcola Marsicana, realizzata per la fondazione cistercense di Santa Maria della Vittoria su commissione di Carlo I, Paone 2011, p. 51; Tomei 2012, pp. 1-2. Più in generale si veda Aceto 2001, pp. 75-87.

10 Gavini 1927- 1928, p. 148.

11 Bindi 1883, p. 47; Aceto 1986, p. 392; Abbate 1998, p. 69; Gandolfo 2014, p. 36; Rossi 2015, pp. 46-48; Rossi 2018, pp. 112-115.

12 Gavini 1927- 1928, p. 151; Moretti 1971, pp. 548- 549; Moretti 1972, p. 61; Russo 2003, pp. 597-598; più in generale sul patrimonio storico e artistico di Chieti si veda Fobelli 1990, pp. 319-342.

13 Gavini 1927- 1928, p. 72; Moretti 1971, p. 542.

14 L'iscrizione dell'architrave recita così: «anno domini MCCC XXI frate Franciscus de Civitate Teatina fecit fieri hoc opus ego magister Mancinus de Ortona fecit hoc opus», Gavini 1927; Gavini 1928, p. 68; Moretti 1971, p. 540; Abbate 1998, p. 68; Curzi 2005, p. 171; Gandolfo 2014, p. 92.

15 Moretti 1971, pp. 538 -539; Gandolfo 2004, p. 126; Gandolfo 2014, p. 89.

16 L'impianto precedente intitolato sempre alla Vergine fu distrutto dai Normanni quando invasero la città, Giannetti 2003, p. 710. La ricostruzione all'inizio del XII secolo è attestata da un'iscrizione che si conserva nel museo Diocesano, Giannetti 2019, p. 12.



fig. 1 – Ortona (CH). Cattedrale di San Tommaso, portale duecentesco (foto di Luca del Monaco, Carsa Editore Pescara).

delle modifiche nell'impaginato architettonico preesistente per ingrandire l'invaso in previsione dell'arrivo delle reliquie dell'Apostolo.[17]

All'inizio del XIV secolo, il fianco laterale dell'edificio fu impreziosito con il monumentale portale trecentesco (*fig.* I), che si abbinava a quello duecentesco con arco a ogiva preesistente in facciata (*fig.* 1). [18] L'apertura di

[17] Il 6 settembre 1258 le tre galee ortonesi che avevano partecipato alla spedizione navale nel Mediterraneo guidata da Manfredi a sostegno di Venezia contro Genova, rientrarono nella città abruzzese con le ossa di San Tommaso, trafugate il 10 agosto dall'isola di Chios, Gavini 1927-1928, p. 65; Giannetti 2003, pp. 715-716; Gandolfo 2004, p. 122. La cattedrale subirà altre modifiche ingenti a seguito della distruzione della città per mano turca nel 1566 e poi di una forte scossa di terremoto avvenuta nel 1688 e poi nel 1703, Giannetti 2002, pp. 623-634; Giannetti 2019, pp. 14, 26.

[18] Il portale duecentesco di Ortona si accosta a quello posto accanto al monumentale ingresso trecentesco di Santa Maria Maggiore a Lanciano, datato alla tarda età sveva, che a sua volta si rifà alle copie attardate del varco principale di Castel del Monte, che trova il più puntuale riferimento abruzzese nel portale "federiciano" della chiesa lancianese, Rossi 2014, p. 58. Oggi il portale duecentesco si affaccia su Vico dell'Orologio.

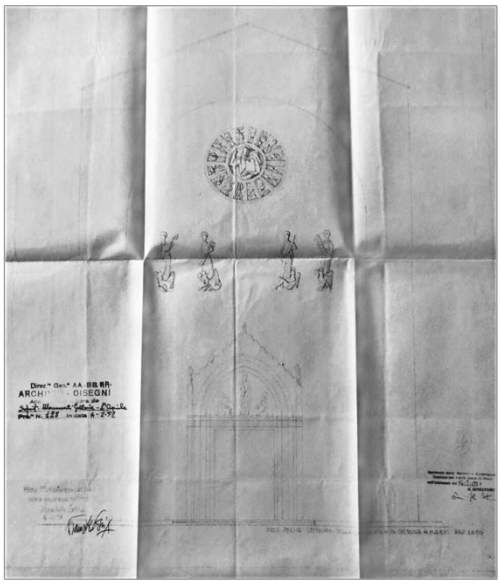




fig. 2 – Ortona (CH). *Progetto della facciata della cattedrale di Ortona di Francesco Coccia,* 1951 (Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, divisione seconda, *Ortona a mare, cattedrale di San Tommaso,* 1945-1955, fasc. 42).

fig. 3 – Ortona (CH). Persone a passeggio davanti al portico (distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale) della basilica di San Tommaso Apostolo (Credito Fotografico obbligatorio. Archivi Alinari Firenze, AVQ-A-001563-0013).

un secondo ingresso, ben più grande e guarnito di particolarismi decorativi sviluppati in senso monumentale, rispondeva all'esigenza di schiudere una soglia sulla piazza antistante alla chiesa per consentire un dialogo tra la cattedrale e l'estensione del centro urbano, similmente a quanto sarebbe avvenuto nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Lanciano nel 1317, quando si decise di invertirne l'orientamento e di aprire un accesso sul largo principale: il portale di Francesco Petrini.[19]

In meno di due anni furono compiuti lavori nella maggioranza dei monumenti colpiti dall'evento bellico, tra cui si ricordano soprattutto la cattedrale di Ortona, quella di Penne e la chiesa di Santa Maria a Mare a Giulianova, secondo le istruzioni diramate nel 1944 dal Ministro De Ruggero ai Soprintendenti, che riguardavano lo sgombero delle macerie, il recupero delle suppellettili e dei frammenti, il puntellamento e la protezione delle parti pericolanti o il consolidamento risolutivo della struttura.[20]

L'ingresso principale della cattedrale di Ortona fu assemblato nel 1947 con i rilievi di quello andato distrutto e altri creati su quei modelli, dove però la prevalenza dei pezzi nuovi eseguiti in forme semplificate «produceva un insopportabile senso di fastidio».[21]

Negli anni che susseguirono la disastrosa guerra, sul progetto dello scultore Francesco Coccia, fu fatta richiesta dal Monsignor Giovanni Costantini, presidente della Pontificia Commissione d'arte sacra di Roma, che il 14 gennaio 1951 aveva approvato il piano, di apporre quattro composizioni figurative a basso rilievo – i quattro evangelisti, sormontati da un rosone – nello spazio soprastante il portale principale, di cui furono disegnate anche le statue scolpite nella lunetta: una madonna in trono con bambino con accanto San Giovanni Battista ed Evangelista; ma l'anno seguente il soprin-

[19] Il nome dell'artista è stato consegnato alla storia da un'epigrafe sulla lunetta che ricorda che: «Jhsxp / an tls / Scammao / hoc op f / fra Prini / De Lansas / anno dn MCCCXVII», Gavini 1927-1928, p. 86; Moretti 1971, p. 376; Moretti 1972, pp. 206-207; Gandolfo 2004, pp. 121-122. La stessa operazione si registra nella cattedrale di Altamura, quando nel 1317 fu aperto un portale sul fianco lungo della cattedrale per aprire un affaccio su quella che divenne la piazza del mercato e il luogo di maggior aggregazione urbana, Rossi 2018, pp. 110- 111.

[20] Miarelli Mariani 1979, p. 168. Sulla cattedrale di Penne si veda Di Simone 2010, pp. 283-291.

[21] Miarelli Mariani 1979, p. 170.

tendente ai Monumenti e alle Gallerie de L'Aquila, Umberto Chierici, pose un veto alla richiesta.[22] L'intenzione del monsignor Costantini era quella di «sistemare la facciata della cattedrale», evidentemente mosso da uno spirito nostalgico e propositivo volto alla cancellazione istantanea delle brutture del conflitto mondiale e alla installazione di un repertorio medievale artefatto che rendesse giustizia a ciò che era andato perduto. Tuttavia il progetto, corredato di uno schizzo del nuovo esterno (*fig.* 2), non fu approvato perché si limitava a una personale previsione di utilizzazione di alcuni elementi di scultura e non teneva conto della riproposizione filologica della *facies* medievale. Dei quattro evangelisti, tuttavia, non sono rimaste tracce nel Museo Diocesano di Ortona, dove nell'ultima sala si conservano reperti archeologici e frammenti medievali dell'antica cattedrale; qui si trovano capitelli di XII e XIII secolo, uno stemma angioino del Trecento, tombe e blasoni di XV e XVI secolo,[23] ma non gli elementi lapidei che Coccia avrebbe voluto inserire; salvo che siano andati perduti, essi si riferiscono evidentemente all'elaborazione personale di un *revival* dell'immaginario medievale. Sappiamo però che nel 1366 sulla facciata furono inserite alcune finestre con bordo lapideo lavorato dal maestro Pietro di Giacomo, come recita l'iscrizione che fu ritrovata nel 1927, insieme alle aperture, scrostando l'intonaco della parete esterna.[24]

Le motivazioni che portarono il Soprintendente alla negazione della proposta sostenevano anche l'intenzione di dare priorità a lavori strutturali più importanti: il consolidamento del campanile e la ricostruzione del porticato quattrocentesco ancora visibile in una fotografia del 1908, dove si può scorgere il portale trecentesco in ombra, in corrispondenza del secondo arco (*fig.* 3).[25] Poiché quasi la metà della cattedrale crollò sotto le bombe, dal 1944 si provvide allo sgombero delle macerie, al recupero degli elementi superstiti, a un'estesa reintegrazione e alla ricostruzione della torre in facciata, anche se nel complesso il risultato del restauro produsse una sterile versione moderna delle forme medievali.[26]

Gli innumerevoli interventi di ripristino rendono particolarmente difficile la formulazione di ipotesi di lettura del monumento nelle sue fasi più antiche, anche per l'eterogeneità dei materiali da costruzione impiegati. Tuttavia, per la fase medievale dell'edificio, è possibile delineare uno schema d'impianto longitudinale a tre navate articolate in più campate, che poteva rifarsi alla pianta della Santa Maria di Lanciano che accolse nel territorio le citazioni della cultura architettonica e plastica di età sveva.[27] La chiesa prevedeva infatti, nel secondo quarto del Duecento, un presbiterio rettilineo all'esterno e poligonale all'interno a copertura ottagonale a costoloni,[28] che

[22] Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, divisione seconda, *Ortona a mare, cattedrale di San Tommaso,* 1945-1955, fasc. 42.

[23] *Museo Diocesano* 2015, p. 37.

[24] Giannetti 2019, p. 20.

[25] Gavini 1927-1928, II, p. 66. Il portico si estendeva come quello di Santa Maria Maggiore a Guardiagrele, Miarelli Mariani 1979, p. 181, n. 38.

[26] Miarelli Mariani 1979, p. 173.

[27] La chiesa di Lanciano è tradizionalmente vincolata a una bolla inviata nel 1227 al vescovo Bartolomeo, riferita alla fondazione dell'edificio; la data, tuttavia, rimane ad oggi un elemento dubbio alla luce delle considerazioni stilistiche, Righetti Tosti-Croce 1978, p. 187; Rossi 2014, pp. 55-56.

[28] Jacobs 1968, p. 382; Moretti 1971, p. 389.

Fritz Jacobs ricondusse al coro della collegiata di Santa Maria Assunta di Foggia,[29] dove lo spazio ottagonale era collegato direttamente alle navate e su cui appoggiava la cupola a otto archi acuti.[30]

Nella cattedrale di Ortona il nesso con l'atmosfera sveva è dato dal portale duecentesco e dall'anno della traslazione delle reliquie di San Tommaso, il 1258, quando la chiesa modificò la sua configurazione preesistente; questi elementi indussero Gavini a credere che, in età manfrediana, la trasformazione della zona presbiteriale a forma semiottagonale si presentasse con «caratteri di struttura goticizzante»,[31] con l'impiego di absidi poligonali. L'architetto, che scriveva prima della seconda guerra mondiale, riferiva infatti che alla compagine esterna corrispondevano all'interno volte a crociera ben conservate nel coro.[32]

Per la città di Ortona l'epoca sveva registrò un momento florido per il commercio, garantito dall'emanazione da parte di Enrico VI e poi di Federico II di un sistema di agevolazione fiscale e di norme che tutelavano i mercanti.[33] Lanciano e Ortona, con il suo porto, rappresentavano i centri amministrativi ed economici dell'Abruzzo citeriore, tanto che fu lo stesso Federico II a elevare la prima a città demaniale e a farne luogo di fiere. In questa cornice si colloca l'edificazione di Santa Maria Maggiore e si motiva la sensibilità verso le scelte costruttive che maturavano nell'adiacente Capitanata, dove a Foggia fioriva un laboratorio sperimentale di soluzioni formali afferenti al gusto e alla committenza dell'imperatore. Non si può escludere che per la cattedrale di Ortona, nel momento in cui fu riedificata per accogliere nel 1258 le reliquie di San Tommaso, si sia scelto di adottare nella zona presbiteriale lo stesso modulo costruttivo impiegato nella chiesa di Lanciano, ovverosia un corpo rettilineo all'esterno e poligonale all'interno.

Quando nel 1312 fu aperto il portale di Nicola Mancino sul fianco laterale, quello dovette costituire il solo intervento trecentesco di rilievo, reclutando per l'occasione il miglior scultore della città, similmente a ciò che avvenne cinque anni dopo a Lanciano, quando Francesco Petrini fu chiamato a rinnovare l'edificio costruito in età sveva con un nuovo ingresso, che divenne uno dei punti di riferimento di una numerosa serie di riproduzioni che si ritrovano in Abruzzo, Molise e Puglia.[34]

Nella prima metà del secolo, nell'area costiera dell'Abruzzo frentano, le energie costruttive furono spese per la decorazione degli esterni di edifici già esistenti, più che per la costruzione di nuovi,[35] mediante un rinnovamento del linguaggio stilistico che si riconosce nell'impiego dell'arco a sesto acuto, nell'inserto di colonnine nelle strombature, nel riempimento figurato della lunetta e delle ghiere dell'archivolto,[36] tutti elementi che rappresenteranno il fiore all'occhiello della tradizione plastica abruzzese.

[29] Jacobs 1968, p. 382.
[30] Buschhausen 1978, p. 318; Rossi 2014, p. 58.
[31] Gavini 1927-1928, pp. 65.
[32] *Ibidem,* p. 66.
[33] Giannetti 2003, p. 714.
[34] Rossi 2018, p. 116. Solo per citarne alcuni, si confrontino i portali abruzzesi di Lanciano e di Vasto, in Molise della chiesa di Sant'Emidio ad Agnone, in Puglia della chiesa di San Francesco a Lucera, di San Domenico a Manfredonia, delle cattedrali di Bitetto e di Altamura.
[35] Come era avvenuto in Puglia nel secolo precedente, quando non si costruirono cattedrali nuove, eccezion fatta per quella di Altamura, ma si scelse di rinnovare e abbellire le edificazioni di fondazione normanna, Calò Mariani 1995, p. 385.
[36] Gandolfo 2004, p. 126.

Fonti manoscritte inedite

Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, divisione seconda, 1945-1955, fasc. 42, *Ortona a mare, cattedrale di San Tommaso*, Roma.

Bibliografia

Abbate F., 1998, *Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Il Sud angioino e aragonese*, vol. II, Roma.

Aceto F., 1986, *Santa Maria di Propezzano. L'architettura e la decorazione scultorea,* in L. Franchi Dell'Orto (a cura di), *La Valle del medio e basso Vomano*, «Documenti dell'Abruzzo Teramano», II, 1, Roma, pp. 543-547.

Aceto F., 2001, *La sculpture, de Charles Ierd'Anjou à la mort de jeanne I^er^ (1266-1382),* in *L'Europe des Anjou. Aventures des princes angevins du XIII^e^ au XV^e^ siècle*, Paris, pp. 73-87.

Bertaux É., 1905, *Les artistes français au service des rois de Naples*, «Gazette des beaux-arts», XXXIII, pp. 265-281.

Bindi V., 1883, *Artisti abruzzesi. Pittori, scultori, architetti, maestri di musica, fonditori, cesellatori, figuli dagli antichi a' moderni. Notizie e documenti*, Napoli.

Bruzelius C., 2001, *L'architecture du Royaume de Naples pendant le régne de Charles II d'Anjou, 1289-1309*, in D. Gaborit-Chopin (a cura di), *1300… L'art au temps de Philippe le Bel*, «Rencontre de l'Ecole du Louvre», XVI, Paris, pp. 253-271.

Bruzelius C., 2005, *Le pietre di Napoli. L'architettura religiosa nell'Italia angioina, 1266-1343,* Roma.

Buschhausen H., 1978, *Die Süditalienische Bauplastik im König Wilhelm II. Bis Kaiser Friedrich II.,* Wien.

Calò Mariani M.S., 1995, *L'ornato e l'arredo,* in M.S. Calò Mariani, R. Cassano (a cura di), *Federico II. Immagini e poteri,* Bari, pp. 385-392.

Carannante A., 2020, *Il restauro della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Lucera: un caso di reinvenzione del Medioevo,* in M.C. Rossi, V. De Duonni, M.A. Madonna (a cura di), *Letteratura erudita, fonti e documenti d'archivio. Per una storia di San Giovanni in Venere e del Mezzogiorno adriatico,* Cerro al Volturno (IS), pp. 199-212.

Cardulli M.S., 2015, *La cattedrale: ipotesi interpretative dell'aspetto architettonico,* in M.C. Rossi, M.A. Madonna (a cura di), *Atri e la sua cattedrale prima degli Acquaviva,* Atti del Convegno di Studi (Atri 2013), Pescara, pp. 30-39.

Curzi G., 2005, *Un Crocifisso trecentesco a Chieti Scalo*, «Studi Medievali e Moderni», IX, II, pp. 171-180.

D'Antonio M., 2010, *Il convento domenicano dell'Aquila. Vicende di storia e architettura (1255-2009)*, L'Aquila.

Daniele I.G., 2008, *L'architettura sacra nell'Abruzzo dei Durazzo: un rinnovamento di facciata,* in P.F. Pistilli, F. Manzari, G. Curzi (a cura di), *Universitates e Baronie. Arte e architettura in Abruzzo e nel Regno al tempo dei Durazzo,* Atti del Convegno (Guardiagrele-Chieti 2006), I-II, Pescara, pp. 53-68.

Di Simone P., 2010, *Penne: il barocco scomparso,* in R. Torlontano (a cura di), *Il barocco negato,* Roma, pp. 283-291.

Fobelli M.L., 1990, *Chieti. Segni e tracce del Medioevo artistico,* in U. De Luca (a cura di), *Chieti e la sua provincia,* I-II, Chieti, pp. 319-342.

Fraticelli V., 2001, *San Domenico, L'Aquila. Architettura e scultura,* in C. D'Alberto (a cura di), *Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo*, Teramo, pp. 21-28.

Gandolfo F., 2004, *Francesco Perrini e i rapporti tra Abruzzo e Molise ai primi del Trecento*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», 3, 27, pp. 121-153.

Gandolfo F., 2014, *Il senso del decoro: la scultura in pietra nell'Abruzzo angioino e aragonese (1274-1496)*, Roma.

Gavini C.I., 1927-1928, *Storia dell'Architettura in Abruzzo,* I-II, Roma-Milano.

Giannetti E., 2002, *Ortona*, in U. Russo, E. Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo dall'Umanesimo all'età barocca,* Pescara, pp. 623-634, 707-720.

Giannetti E., 2019, *Le chiese ortonesi dall'antichità ai nostri giorni,* Ortona.

Jacobs F., 1968, *Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia*, Hamburg.

Miarelli Mariani G., 1979, *Monumenti nel tempo. Per una storia del restauro in Abruzzo e nel Molise,* Roma.

Moretti M., 1971, *Architettura medioevale in Abruzzo,* Roma.

Moretti M., 1972, *Restauri d'Abruzzo (1966-1972),* Roma.

Museo Diocesano 2015 = *Museo Diocesano di Ortona*, in Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici della Cei (a cura di), *Del culto e della cultura. Archivi, biblioteche e musei ecclesiastici*, Roma, p. 37.

Paone S., 2009, *L'Aquila magnifica citade. Pittura gotica e tardogotica a L'Aquila e nel suo territorio,* Roma.

Paone S., 2011, *Tabernacoli dipinti e scultura lignea in Abruzzo. Il Maestro di Fossa e il Maestro del Crocifisso,* in G. Curzi, A. Tomei (a cura di), *Abruzzo: un laboratorio di ricerca sulla scultura lignea,* Atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti 2009), «Studi Medievali e Moderni», XV, 29, 1-2, pp. 45-68.

Righetti Tosti-Croce M., 1978, *La chiesa di Santa Maria Maggiore a Lanciano: un problema dell'architettura italiana del Duecento,* in *I Cistercensi e il Lazio,* Atti delle Giornate di Studio dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Roma (Roma 1977), Roma, pp. 187-211.

Righetti Tosti-Croce M., 1991a, *Domenicani*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, vol. V *ad vocem* pp. 677-701.

Righetti Tosti-Croce M., 1991b, *Abruzzo. Architettura Cistercense*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, vol. I, *ad vocem* pp. 73-75.

Rossi M.C., 2011, *Santa Maria di Collemaggio, L'Aquila. Architettura e scultura,* in C. D'Alberto (a cura di), *Prima e dopo il sisma. Vicende conservative dell'arte medievale in Abruzzo*, Teramo, pp. 49-54.

Rossi M.C., 2014, *Il coro cupolato dell'Iconavetere. Un modello per Santa Maria Maggiore a Lanciano,* in M.R. Rinaldi, F. Gangemi (a cura di), *Federico II e la riedizione dell'Iconavetere a Foggia,* Foggia, pp. 55-62.

Rossi M.C., 2015, *Raimondo del Poggio e Rainaldo d'Atri. Tradizione e innovazione nella scultura dei portali,* in M.C. Rossi, M.A. Madonna (a cura di), *Atri e la sua cattedrale prima degli Acquaviva*, Atti del Convegno di Studi (Atri 2013), Pescara, pp. 40-49.

Rossi M.C., 2018, *Il portale della cattedrale di Altamura. La scultura nel contesto del Trecento pugliese,* in G. Curzi, M.A. Madonna, S. Paone, M.C. Rossi (a cura di), *Conversano nel Medioevo. Storia, arte e cultura del territorio tra IX e XIV secolo,* Roma, pp. 107-116.

Russo U., 2003, *Chieti,* in U. Russo, E. Tiboni (a cura di), *L'Abruzzo nel Medioevo,* Pescara, pp. 583-602.

Tomei A., 2012, *Materia e colore nella scultura lignea medievale,* in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuola (a cura di), *Scultura lignea,* «Bollettino d'Arte», pp. 1-14.



fig. I – Galatina. Santa Caterina d'Alessandria, prima campata ovest, parete sinistra (da Russo 2005 e per gentile concessione dell'Ufficio Arte Sacra e Beni Culturali dell'Arcidiocesi di Otranto, di Fernando Russo e di Marsilio editore).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b15

Giulia Pollini

Santa Caterina d'Alessandria a Galatina: culto, pellegrinaggio ed economia nel Salento dei del Balzo Orsini

1. La basilica di S. Caterina a Galatina tra dati storici e tradizione

La basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina (LE), nota per i suoi affreschi di inizio XV secolo,[1] è la massima espressione della committenza dei del Balzo Orsini, i più potenti feudatari del Regno di Napoli a cavallo tra Tre e Quattrocento.[2] Eretta insieme a un convento e a un ospedale per volontà di Raimondo del Balzo Orsini (1350/1355-1406), principe di Taranto dal 1399,[3] la chiesa è attestata in costruzione già in una bolla del 1385 di papa Urbano VI (1378-1389). Secondo il documento, la fondazione dell'edificio si rendeva necessaria per celebrare la messa in lingua latina a Galatina, paese ellenofono della contea di Soleto.[4] La conclusione del cantiere è invece collocabile intorno al 1391, quando Bonifacio IX (1389-1404) assegnò l'edificio ai frati minori della provincia di Bosnia e garantì, l'anno seguente, l'indulgenza plenaria per chi lo avesse visitato.[5]

Una tradizione giunta sino ai nostri giorni vuole la basilica costruita sul modello della Santa Caterina d'Alessandria sul Monte Sinai,[6] un luogo dal quale, negli anni settanta del Trecento, sembra che lo stesso Raimondo avesse trafugato il dito della martire per poi farne la reliquia di punta del suo tempio pugliese.[7] Finora la letteratura ha accolto questa notizia senza chiedersi in che misura questa relazione modello/copia abbia avuto un riscontro effettivo sull'architettura. L'argomento invece pone numerosi interrogativi, sia alla luce dei recenti studi che hanno dimostrato l'infondatezza del viaggio di Raimondo in Terra Santa,[8] sia rispetto all'analisi architettonica della Santa Caterina salentina, la quale restituisce un vero *hapax* nel panorama tardogotico del mezzogiorno.

2. Un'architettura problematica

Sorta a sud del convento, la basilica orientata si compone di tre navate, la maggiore di tre campate voltate a crociera su semipilastri e le minori a botte, intervallate da dei bassi e stretti corridoi, comunicanti tra loro con arconi

1 Casciaro 2019 con bibliografia precedente.
2 Sui del Balzo Orsini *Dal Giglio* 2006.
3 Toomaspoeg 2013, pp. 732-735.
4 Sull'argomento Ritzerfeld 2018, pp. 142-157.
5 Poso 2006, pp. 195-223.
6 Marciano 1855, p. 499; Montinari 1972, p. 185; Cazzato 1989, pp. 271-272; *I viaggi* 1993, pp. 241-242; Cenci 1994, p. 100; Antonio de Ferrariis Galateo 2005, p. 76; Monaco 2013, p. 598; Ritzerfeld 2018, p. 152.
7 Poso 2006, pp. 205-206, n. 21.
8 Kiesewetter 2005, pp. 8-9; Houben 2008, p. 196.

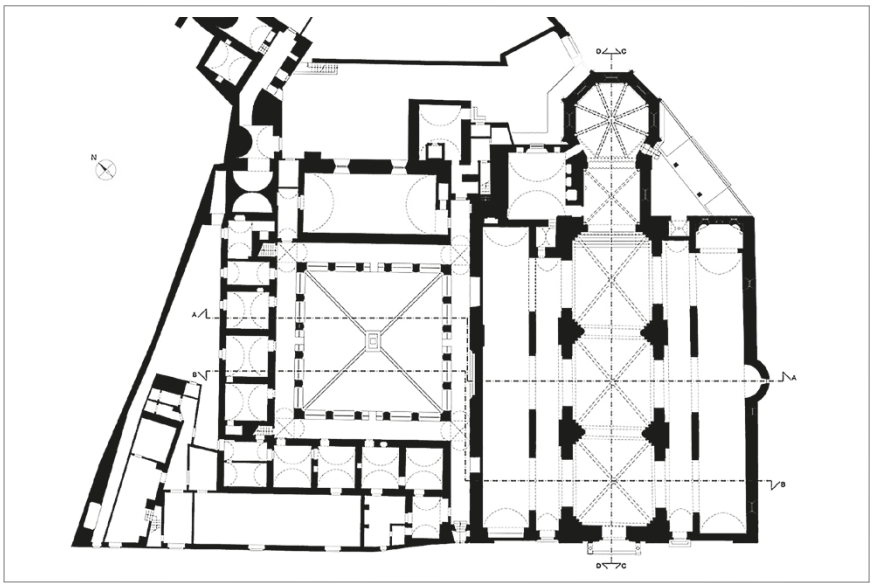


fig. 1 – Galatina. Santa Caterina d'Alessandria, pianta della chiesa e dell'annesso convento (per gentile concessione dello Studio FèRiMa – architetti Russo).

dal profilo leggermente acuto. Il presbiterio, anch'esso coperto a crociera, di dimensioni ridotte e più basso delle campate adiacenti, doveva avere una terminazione rettilinea, distrutta in seguito all'annessione del coro di metà Quattrocento,[9] mentre la navatella destra presenta un'absidiola a metà del muro sud. L'impianto basilicale appare così più quadrato che longitudinale e il prospetto di facciata, tricuspidata, con un rosone centrale e tre portali, dissimula l'esistenza delle navate laterali, individuabili solo con la presenza di alcuni oculi (*fig.* 1).

La peculiarità della pianta ha fatto sorgere numerosi interrogativi circa il suo *iter* costruttivo. A lungo si è creduto che l'absidiola meridionale fosse parte di una precedente cappella bizantina, inglobata nell'attuale basilica, e a cui farebbe riferimento un'iscrizione greca sul portale destro di facciata, oggi frammentaria.[10] Un diverso ragionamento è stato poi quello formulato nel 1996 da Pina Belli D'Elia, secondo cui Santa Caterina è il risultato dell'ampliamento di una preesistente chiesa a navata unica, coperta a tetto e con presbiterio sormontato *ab origine* da una crociera. Sotto il del Balzo Orsini, l'aula, corrispondente all'odierna navata centrale, sarebbe stata divisa in campate con vele costolonate; subito dopo sarebbero stati aggiunti sia gli ambulacri, in funzione di contrafforti, sia le navatelle più esterne, al fine di inglobare l'antica cappella greca a sud.[11] Nel 1997, invece, Ferruccio Canali e Virgilio Galati hanno identificato un nucleo edilizio duecentesco nelle prime due campate della navata centrale, dietro la parete di facciata, e hanno considerato il resto dell'edificio come un'aggiunta sotto Raimondo.[12]

Di opinione opposta è Mario Cazzato, che nel 2006, su un'idea di Adiuto Putignani,[13] si è pronunciato a favore di un unico cantiere orsiniano *ex novo*. Secondo lo studioso, smentirebbero la tesi di Pina Belli D'Elia sia

[9] Massaro 2006, p. 172.

[10] Blasi 1934, p. 57; Montinari 1978, p. 6; Perrone 1981, p. 231; Presta 1984, p. 31. Sull'iscrizione Mersch, Ritzerfeld 2008, p. 61, n. 102, e più recentemente Giannini, Virgilio 2020-2021.

[11] Belli D'Elia 1996, pp. 274-276, n. 36.

[12] Canali, Galati 1997, p. 13; Russo 2005, p. 13.

[13] Putignani 1968, pp. 13-14.



fig. 2 – Galatina. Santa Caterina d'Alessandria, cleristorio, fianco sinistro (foto dell'autrice).

i pilastri della navata centrale che, a un'osservazione diretta, si dimostrano un tutt'uno con le pareti sia l'adiacente convento, il quale sorto insieme alla basilica ne avrebbe impedito l'ingrandimento nel senso della larghezza.[14]

Infine, a metà tra le diverse posizioni, va segnalato quanto sostenuto da Margit Mersch e Ulrike Ritzerfeld nel 2009, ovvero la costruzione dell'intera Santa Caterina per volontà di Raimondo, ma con un ampliamento in corso d'opera della navata centrale, nata nelle forme di una chiesa mendicante.[15]

In mancanza di indagini archeologiche la questione è di non facile soluzione e sempre aperta, soprattutto per la presenza di altre numerose irregolarità nell'edificio. Ad esempio, la scultura architettonica, che si sviluppa solo nella navata maggiore, attinge tutta a un repertorio iconografico di tradizione romanica pugliese, ma allo stesso tempo presenta una forte discrepanza qualitativa procedendo da est verso la controfacciata.[16] I capitelli del presbiterio e della campata adiacente hanno una fattura più semplice, sono per lo più fitomorfi e con un intaglio duro, mentre i restanti sono animati da personaggi con ricchi tralci vegetali dal trapasso chiaroscurale più marcato. Lo stesso vale per le chiavi di volta che, seguendo la medesima direzione, passano da piatte e a rosetta alla forma a pigna, con intrecci a cestino. Il lavoro a traforo, che connota la scultura architettonica dalla seconda campata verso ovest, informa anche il rosone di facciata, l'archivolto del portale maggiore e soprattutto il cenotafio di Raimondo († 1406) nel presbiterio, realizzato probabilmente intorno alla sua morte e che fornisce un termine *ante quem.*[17]

Le anomalie proseguono negli arconi tra la navata maggiore e i corridoi: questi hanno una profilatura che in alcuni casi si interrompe, non sono centrati con la muratura e spesso nemmeno con le lunghe e strette monofore che li sovrastano (*fig.* I). Ognuna di queste, poi, è affiancata in maniera non sempre simmetrica da una finestra più piccola dal profilo carenato, a capanna o ad archi inflessi. Se da una parte quest'ultime aperture non suscitano alcuna perplessità, dato che sono in rottura degli affreschi, dall'altra pongono degli

[14] Cazzato 2006, pp. 312-318; Casciaro 2019, pp. 23-24, 230.
[15] Mersch, Ritzerfeld 2009, pp. 263-265.
[16] Kemper 1994, pp. 187-190; Pollini 2022.
[17] Casciaro 2019, pp. 29, 233; Pollini 2019, pp. 55-56.

interrogativi quando si guarda al luogo dove sono ricavate, all'esterno del cleristorio (*fig.* 2). Qui, infatti, ogni monofora si apre in un ampio arco cieco praticabile, costruito in opera. Nel numero totale di sei, tre per lato, queste strutture sono di misure variabili, sia in altezza sia in larghezza, e hanno un profilo leggermente acuto simile a quello delle adiacenti lancette. Questi archi sono stati segnalati solo da Margit Mersch e Ulrike Ritzerfeld e, nel 2019, da Maria Harvey che li hanno descritti, rispettivamente, come strutture tipiche delle chiese francescane del XIV secolo, adatte a contenere statue o pitture, e come finestre murate prima della stesura degli affreschi.[18] Finora non si sono trovati validi confronti, ma poco convince la proposta di un carattere ornamentale: la profondità degli archi consentirebbe sì l'inserimento di sculture e dipinti, ma la loro vista sarebbe difficoltosa sul lato sud, a causa dell'ingombro della relativa navata, se non del tutto impossibile sul fianco nord, data l'esistenza del convento. Da escludere, invece, l'ipotesi della tamponatura di cui non vi è traccia. Si può però affermare che queste 'nicchie' devono aver influenzato il decentramento delle vicine lancette all'interno delle campate, così come devono aver alleggerito le pareti: in alcuni casi gli archi sono così profondi da superare la metà dello spessore del cleristorio.

A ciò si aggiungono i resoconti di alcuni restauri. Negli anni Settanta, infatti, alcuni tagli nel punto di congiunzione tra l'ambulacro destro e l'adiacente fiancata del presbiterio hanno rivelato una sistemazione dei conci su piani diversi, tale da suggerire due momenti costruttivi separati degli ambienti.[19] Durante i lavori terminati nel 2003, invece, è stato dimostrato che i pilastri polistili della navata maggiore sono in opera con le murature a cui si ancorano.[20]

3. Alcuni modelli territoriali

Il quadro che ne esce è quello di un cantiere con delle incertezze e delle variazioni in *itinere*. Come creduto da Margit Mersch e Ulrike Ritzerfeld, si potrebbe affermare di essere davanti a una chiesa fondata *ex novo*, il cui aspetto finale è il risultato della necessità di contenere con strutture laterali molto basse un impianto ad aula unica. Questo sarebbe stato costruito dal presbiterio verso la controfacciata, magari in più fasi come suggerisce la scultura architettonica. Immaginata isolata, l'ampia navata centrale insieme al coro rettilineo contrae un debito con il modello della chiesa-fenile adottato dagli Ordini mendicanti nella Terra di Bari e in quella d'Otranto tra XIII e XIV secolo, come nel San Francesco della Scarpa a Bitonto,[21] in Santa Maria Assunta a Castellaneta[22] e, con l'aggiunta del transetto, in Santa Maria del Casale a Brindisi.[23] L'icnografia di Santa Caterina, tuttavia, si distingue per essere del tutto coperta da crociere, anziché da capriate lignee, una variazione da sempre considerata allogena al territorio pugliese. Se è vero che a oggi nella regione non sopravvivono delle architetture medievali con una copertura così estesa, bisogna puntualizzare che, nel corso del XIV secolo, la crociera iniziò

[18] Mersch, Ritzerfeld 2009, p. 263; Harvey 2019, p. 52.
[19] Presta 1984, p. 31.
[20] Cazzato 2006, p. 316.
[21] Gigliozzi 2019, p. 197.
[22] Tocci 1975, p. 204.
[23] Curzi 2013, p. 14.

a sormontare zone sempre più vaste di alcune chiese del Salento. Si vedano il transetto del San Domenico Maggiore a Taranto (1302);[24] Santa Maria della Giustizia della stessa città, dove a inizio Trecento le vele sostituirono un tetto ligneo;[25] l'abbaziale di San Nicola di Casole a Otranto, oggi ridotta a rudere, che durante il XIV secolo venne coperta da volte su pilastri analoghi a quelli del caso galatinese;[26] e la perduta San Giovanni Battista a Lecce costruita nel 1388 dal mercante e suddito orsiniano Giovanni d'Aymo, insieme a un convento domenicano e un ospedale, e completamente voltata a crociera.[27]

In Santa Caterina, quindi, si è davanti a una sperimentazione su grande scala di forme esistenti sul territorio e che allo stesso tempo devono aver guardato ai cantieri gotici del *Regnum*. Lo stesso si può dire dei corpi laterali aggiunti all'aula che, con archeggiature ampie e ribassate, trovano confronti con quelli di Santa Maria della Croce a Casaranello, aperti sulle navate aggiunte tra il XIII e il XIV secolo.[28] Ciò che contraddistingue Santa Caterina, però, sono i due inediti corridoi che indirizzano il fedele o nella navata centrale o in quelle laterali, dove dovevano aprirsi delle cappelle divise da muri d'ambito non più esistenti, tra cui quella cosiddetta di Maria d'Enghien in corrispondenza dell'abside meridionale.[29]

4. Sul modello della Santa Caterina sul Monte Sinai? Reliquie, frati minori e pellegrinaggi

A questo punto è bene chiedersi se esistano coincidenze costruttive tra la Santa Caterina di Galatina e quella del Sinai (*fig.* 3). L'architettura del *katholikhon*, al XIV secolo, doveva presentarsi come oggi la vediamo, come una basilica a tre navate con cappelle laterali e un corridoio a U connesso per condurre i pellegrini dalle navatelle fino al roveto ardente dietro l'abside.[30] Se messe in relazione, le due piante cateriniane trovano come punto di tangenza i deambulatori, ma solo nell'edificio sinaitico questi permettono di passare in rassegna tutti gli ambienti della chiesa in maniera circolare e senza dover uscire dalla stessa. Considerando quindi che la caratteristica più peculiare del *katholikhon* è solo in parte riproposta nel tempio pugliese, si può ipotizzare che il legame con la basilica egiziana si dovesse realizzare più sul piano simbolico, a partire dalla dedicazione alla santa, il cui culto trovò nuovo vigore nel mezzogiorno grazie agli Angioini.[31]

Il santuario sinaitico fu una delle mete più ambite dai pellegrini, pronti a interminabili viaggi pur di recare omaggio alla martire.[32] Questi cammini spirituali, già di per sé pericolosi a causa del brigantaggio, subirono diverse battute d'arresto nel corso del XIV secolo, soprattutto a seguito della crociata del 1365, quando il sultano confiscò i beni dei Latini e arrestò tutti i Minori

[24] Tocci 1975, pp. 204-205.
[25] *Ibidem*, p. 205.
[26] Intervento di Giovanna Muscatello *La chiesa abbaziale di S. Nicola di Casole e il castello di Otranto* al convegno *Costruire in Terra d'Otranto tra medioevo ed età moderna*, Lecce 11-13 luglio 2019.
[27] Ortese 2014, p. 297.
[28] Spinosa 2002, pp. 149-163.
[29] Cucciniello 2014, p. 67.
[30] Forsyth 1968, pp. 7, 14.
[31] Poso 2006, p. 204, n. 19.
[32] Bacci 2016, pp. 325-338.

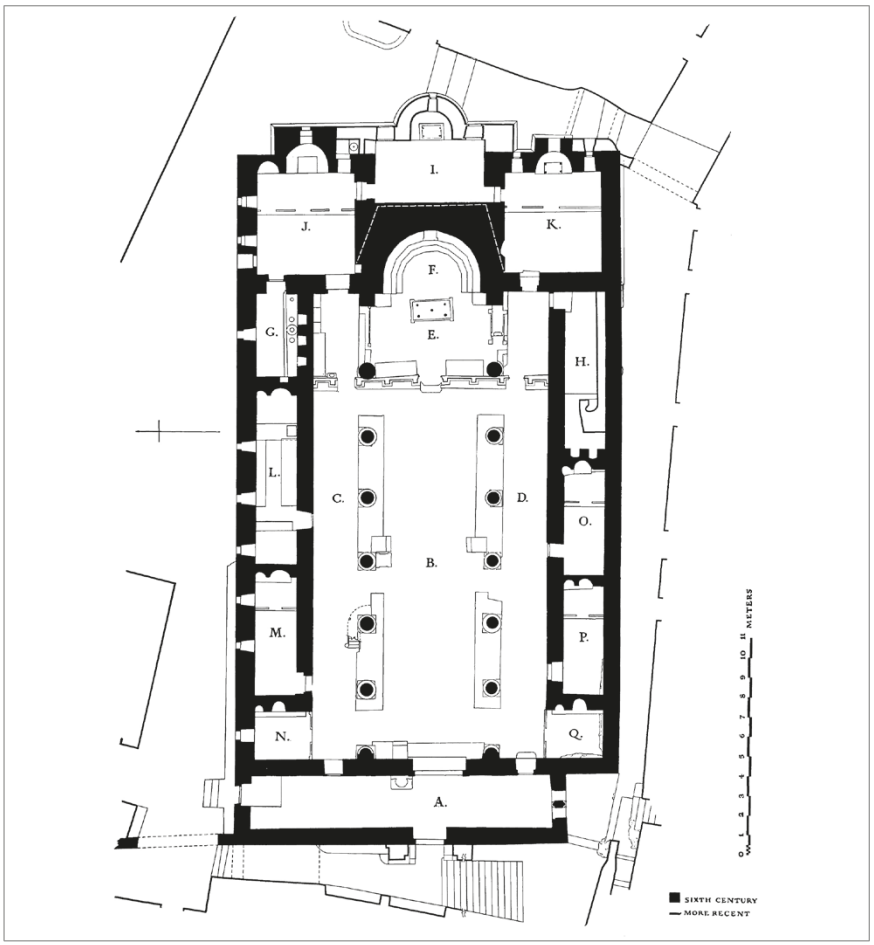


fig. 3 – Monte Sinai. Monastero di Santa Caterina d'Alessandria, *katholikon*, pianta (da Forsyth 1968, tav. 2).

di Gerusalemme e della Siria. Di fronte alla minaccia turca, il numero dei viaggiatori calò bruscamente, per poi riprendere con lentezza nel 1370, ovvero dopo il reintegro dei frati scalzi in Terra Santa.[33]

Nella difficoltà degli spostamenti devozionali, a mio avviso consacrare un edificio a Santa Caterina proprio a Galatina, in un punto equidistante tra i grandi porti del Salento e a pochi passi dalle vie di pellegrinaggio, poteva fornire un'alternativa per quei fedeli impossibilitati nel viaggio oltremare. Per equiparare poi le due chiese cateriniane, la presenza di una reliquia d'eccezione, quale l'anulare della santa, diventava d'obbligo, così come la storia della sua sottrazione degna dei più noti *furta sacra.*[34] Se da una parte non vi è certezza su come il dito sia giunto in Puglia, dall'altra è interessante sottolineare che dal 1391, anno del passaggio del convento alla vicaria di Bosnia, Santa Caterina a Galatina fu retta dall'abate Bartolomeo della Verna, il francescano inviato dal capitolo generale dell'Aquila nel 1376 a visitare e riformare i conventi della Terra Santa dopo gli anni di fermo.[35] In questa maniera, Raimondo si garantì un importante tramite con l'Oriente e non è da escludere, come ipotizzato da Giovanni Boraccesi, che proprio all'Ordine di Fra Bartolomeo si possa attribuire la traslazione delle molte reliquie conservate nell'edificio.[36] Oltre al dito e a un dente della martire egiziana, una visita del 1487 annovera una lunga serie di santi cimeli degna

[33] Sensi 1998, p. 237.
[34] Monaco 2013, pp. 597-598; Ritzerfeld 2018, p. 151.
[35] Corsi 2006, p. 244.
[36] Boraccesi 2013, p. 533.

delle più nobili famiglie del regno.[37] Tra questi compare persino un frammento di spina della corona di Cristo, una reliquia di appannaggio reale venerata tra la Francia di Luigi IX e il mezzogiorno angioino.[38]

5. Un progetto ambizioso: Galatina come polo religioso ed economico del potentato orsiniano

L'idea di Raimondo fu quindi quella di avere una meta di pellegrinaggio dotata di tutto il necessario per competere con gli altri santuari pugliesi. Inserita dal papa nel circuito delle perdonanze, la chiesa orsiniana era pronta ad accogliere i fedeli grazie al suo ospedale che, oltre ad avere carattere assistenziale, disponeva di importanti entrate economiche. I del Balzo Orsini, infatti, sfruttarono il suo patrimonio fondiario disseminato per il territorio e resero Galatina il più importante centro di raccolta della produzione agraria salentina, incanalata nei commerci adriatici e orientali.[39] Mercati settimanali, fiere annuali ed esenzioni fiscali attiravano i grandi mercanti e aumentavano la popolazione, tanto che nei documenti di fine Trecento il centro pugliese veniva descritto come una 'quasi città'.[40]

C'è quindi da chiedersi se questi stratagemmi di culto sortirono gli effetti sperati e se quindi Santa Caterina divenne una valida alternativa alla sorella orientale. Stando alla dimensione locale e ai risultati commerciali, si può affermare che il paese ebbe una repentina fortuna che durò fino alla morte del figlio di Raimondo, Giovanni Antonio (1401-1463), ultimo principe di Taranto.[41] Alla metà del Quattrocento, Galatina era infatti il terzo insediamento per popolosità nel Salento.[42]

Per quanto riguarda invece il richiamo al pellegrinaggio, purtroppo, bisogna constatare che Santa Caterina non sembra trovare spazio nei diari dei fedeli che tra XIV e XV secolo visitarono la Puglia.[43] Finora si hanno tracce di Galatina solo nel resoconto del notaio Nicola Martoni che nel 1395, di ritorno dalla Terra Santa, la visitò accolto da Raimondo in persona. Tra le pagine manca però qualsiasi cenno alla basilica, che a quest'altezza cronologica doveva essere pressoché conclusa. Un fatto curioso se si considera che Nicola Martoni, come egli stesso scrive, era molto devoto a Santa Caterina, tanto da visitarne il monastero sul Sinai e dedicarle la sua cappella di famiglia a Carinola, in Terra di Lavoro.[44]

Dunque, è probabile che Santa Caterina a Galatina fu un esperimento di culto la cui conoscenza non dovette superare i confini regionali. Eppure, a oggi, qualsiasi pubblicazione in merito non dimentica di descriverla come copia della basilica sul Monte Sinai, sulla scia delle antiche tradizioni locali che ne fecero un'affascinante evocazione orientale nel mezzogiorno.

[37] Cenci 1994, p. 100.
[38] Dalena 2005. Le due sacre spine oggi nel Tesoro della basilica sono assegnate entrambe da Ritzerfeld 2018, p. 152, all'iniziativa orsiniana, ma della seconda non vi è traccia nella visita del 1487.
[39] Massaro 2006, p. 169.
[40] *Ibidem*, pp. 147-148.
[41] Kiesewetter 2013, pp. 729-732.
[42] Morelli 1996, p. 5.
[43] Di Meglio 2013, p. 93.
[44] Massaro 2006, p. 147, n. 1.

Bibliografia

Bacci M., 2016, *Shaping the Holy Topography of Saint Catherine in the Late Middle Ages*, in C. Vella (a cura di), *At Home in Art. Essays in Honour of Mario Buhagiar*, Valletta, pp. 325-338.

Belli D'Elia P., 1996, *Principi e mendicanti. Una questione d'immagine*, in C. Lavarra (a cura di), *Territorio e feudalità nel Mezzogiorno rinascimentale. Il ruolo degli Acquaviva tra XV e XVI secolo*, Atti del Convegno (Conversano-Atri 1991), 2 voll., Galatina, vol. II, pp. 261-294.

Blasi G.L., 1934, *Galatina e la sua gemma*, Galatina.

Boraccesi G., 2013, *La produzione orafa nel Principato di Taranto*, in L. Petracca, B. Vetere (a cura di), *Un principato territoriale nel Regno di Napoli?*, Atti del Convegno (Lecce 2009), Roma, pp. 515-555.

Canali F., Galati V., 1997, *L' 'Umanesimo grecanico' e Firenze: Galatina in Terra d'Otranto tra cultura umanistica e attenzioni ottocentesche*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 1, pp. 9-33.

Casciaro R., 2019, *La Basilica di Santa Caterina d'Alessandria in Galatina*, Galatina.

Cazzato M., 1989, *L'area galatinese: storia e geografia delle manifestazioni artistiche*, in M. Cazzato, A. Costantini, V. Zacchino (a cura di), *Dinamiche storiche di un'area del Salento*, Galatina, pp. 261-346.

Cazzato M., 2006, *Imprese costruttive e ristrutturazioni urbanistiche al tempo degli Orsini*, in A. Cassiano, B. Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso*, Galatina, pp. 307-335.

Cenci C., 1994, *Itinerario in Puglia e Basilicata per la visita canonica dei Minori Osservanti negli anni 1487-1488*, «Bollettino storico di Terra d'Otranto», 4, pp. 85-106.

Corsi P., 2006, *I francescani osservanti della Vicaria di Bosnia in Puglia,* in A. Cassiano, B. Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso*, Galatina, pp. 237-249.

Cucciniello A., 2014, *Galatina, basilica di Santa Caterina d'Alessandria. 'D'agli intendenti ammirata'. La decorazione pittorica*, in S. Ortese, *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina, pp. 3-71.

Curzi G., 2013, *Santa Maria del Casale a Brindisi. Arte, politica e culto nel Salento angioino*, Roma.

Dal Giglio 2006 = *Dal Giglio all'Orso. I Principi d'Angiò e Orsini del Balzo nel Salento*, a cura di A. Cassiano, B. Vetere, Galatina.

Dalena P., 2005, *Gli itinerari delle reliquie della Passione*, in L. Renna (a cura di), *La Sacra Spina di Andria e le Reliquie della Corona di Spine*, Atti del Convegno (Andria 2004), Fasano, pp. 23-47.

De Ferrariis Galateo A., 2005, *La Iapigia*, a cura di D. Defilippis, Galatina.

Di Meglio R., 2013, *Istanze religiose, movimento dell'Osservanza e progettualità politica nel Mezzogiorno angioino-aragonese*, in *I frati osservanti e la società in Italia nel secolo XV*, Atti del Convegno (Assisi-Perugia 2012), Spoleto, pp. 77-107.

Forsyth G.H., 1968, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai: The Church and Fortress of Justinian*, «Dumbarton Oaks papers», 22, pp. 1-19.

Gigliozzi M.T., 2019, *Note su S. Francesco della Scarpa a Bitonto: un esempio trascurato dell'architettura mendicante in Terra di Bari*, «Arte Medievale», IV, 9, pp. 193-214.

Harvey M., 2019, *Santa Caterina at Galatina:late Medieval art in the Salento at the frontier of the Latin and Orthodox worlds*, Tesi di dottorato, University of Cambridge, rel. D. Cooper, Cambridge.

Houben H., 2008, *Raimondo del Balzo Orsini e l'Ordine Teutonico*, in H. Houben, K. Toomaspoeg (a cura di), *L'Ordine Teutonico tra Mediterraneo e Baltico*, Atti del Convegno (Bari, Lecce, Brindisi 2006), Galatina, pp. 195-212.

I viaggi 1993 = *I viaggi pugliesi dell'abate Pacichelli (1680-7)*, a cura di M. Paone, Galatina.

Kemper D., 1994, *SS. Niccolò e Cataldo in Lecce als ein Ausgangspunkt für die Entwicklung mittelalterlicher Bauplastik in Apulien und der Basilicata*, Worms.

Kiesewetter A., 2005, *Problemi della signoria di Raimondo del Balzo Orsini in Puglia (1385-1406)*, in G. Carducci, A. Kiesewetter, G. Vallone (a cura di), *Studi sul principato di Taranto in età orsiniana*, Bari, pp. 7-88.

Kiesewetter A., 2013, *Orsini Del Balzo, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 79, *ad vocem* pp. 729-732.

Giannini P., Virgilio B., 2020-2021, *L'iscrizione greca e alcuni motivi iconografici nella Basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina. Fra greci e latini. Multiculturalismo nel Salento medievale*, «Rudiae. Ricerche sul mondo classico», VI-VII, pp. 9-101.

Marciano G., 1855, *Descrizione, origini e successi della Provincia d'Otranto*, Napoli.

Massaro C., 2006, *Economia e società in una «quasi città» del Mezzogiorno tardomedievale: San Pietro in Galatina*, in A. Cassiano, B. Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso*, Galatina, pp. 147-193.

Mersch M., Ritzerfeld U., 2008, *Differenzwahrnehmung in Architektur und Malerei der Franziskanerkirche S. Caterina in Galatina (Apulien)*, in M. Borgolte, J. Schiel, B. Schneidmuller, A. Seitz (a cura di), *Mittelalter im Labor*, Berlin, pp. 50-83.

Mersch M., Ritzerfeld U., 2009, *"Lateinisch-griechische" Begegnungen in Apulien. Zur Kunstpraxis der Mendikanten im Kontaktbereich zum orthodoxem Christentum*, in M. Mersch, U. Ritzerfeld (a cura di), *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen*, Berlin, pp. 219-284.

Monaco A.M., 2013, *Il "potere dello spazio" nella basilica di Santa Caterina d'Alessandria a Galatina. Culto delle reliquie e iconografia nella propaganda del potere degli Orsini del Balzo*, in L. Petracca, B. Vetere (a cura di), *Un principato territoriale nel Regno di Napoli?*, Atti del Convegno (Lecce 2009), Roma, pp. 589-606.

Montinari M., 1972, *Storia di Galatina*, Galatina.

Montinari M., 1978, *La Basilica cateriniana di Galatina*, Galatina.

Morelli S., 1996, *Tra continuità e trasformazioni: su alcuni aspetti del Principato di Taranto alla metà del XV secolo*, «Società e Storia», 73, pp. 487-525 (estratto pp. 1-20).

Ortese S., 2014, *Pittura tardogotica nel Salento*, Galatina.

Perrone B.F., 1981, *I conventi della serafica riforma di S. Nicolò in Puglia*, 2 voll., Galatina, vol. I.

Pollini G., 2019, *La memoria dei principi di Taranto in S. Caterina a Galatina. Studi preliminari sui monumenti funebri di Raimondo e Giovanni Antonio del Balzo Orsini*, in A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi (a cura di), *In Corso d'Opera 3*, Roma pp. 55-61.

Pollini G., 2022, *Una scultura identitaria. Sulla* Bauplastik *di S. Caterina d'Alessandria a Galatina e Raimondo del Balzo Orsini*, «Arte medievale», IV, 12, in c.s.

Poso C.D., 2006, *La fondazione di Santa Caterina: scelta devozionale e committenza artistica di Raimondo Orsini del Balzo*,

in A. Cassiano, B. Vetere (a cura di), *Dal Giglio all'Orso*, Galatina, pp. 195-223.

Presta P.T., 1984, *La Basilica Orsiniana Santa Caterina in Galatina*, Avegno.

Putignani P.A., 1968, *Il Tempio di S. Caterina in Galatina*, Galatina, Ia ed. Galatina 1947.

Ritzerfeld U., 2018, *Santa Caterina a Galatina. Un monumento per la "latinizzazione" della Puglia greco-bizantina o per le ambizioni autonomistiche dei Del Balzo Orsini?*, «Convivium», 5, 1, pp. 142-157.

Russo F., 2005, *La storia della basilica*, in F. Russo (a cura di), *La parola si fa immagine. Storia e restauro della basilica orsiniana di Santa Caterina a Galatina*, Venezia, pp. 13-21.

Sensi M., 1998, *Pellegrini al Santo Sepolcro fra Tre e Quattrocento*, in K. Elm, C.D. Fonseca (a cura di), *Militia Sancti Sepulcri. Idea e istituzioni*, Atti del colloquio (Roma 1996), Città del Vaticano, pp. 233-262.

Spinosa G., 2002, *S. Maria della Croce di Casaranello: analisi delle strutture architettoniche*, «Arte Medievale», 1, 1, pp. 149-163.

Tocci M., 1975, *Problemi di architettura minorita: esemplificazioni in Puglia*, «Bollettino d'Arte», V, 60, 3-4, pp. 201-208.

Toomaspoeg K., 2013*, Orsini Del Balzo, Raimondo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 79, *ad vocem* pp. 732-735.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b16

Nicolas Asseray

Investir l'espace ecclésial vers 1300: Guillaume de Mâcon et les chapelles latérales de la cathédrale d'Amiens

1. Introduction

Édifiées à partir de 1290 à l'initiative de l'évêque Guillaume de Mâcon et terminées par ses successeurs vers 1380, les chapelles de la nef d'Amiens n'appartiennent pas au programme primitif de la cathédrale gothique (*fig.* I).[1] Ajoutées quelques années seulement après l'achèvement du gros-œuvre du XIII^e^ siècle, leur construction s'inscrit dans un mouvement général de transformation de la piété à la fin du Moyen Âge. Celui-ci se traduisit par la multiplication d'autels secondaires et de chapelles dans les cathédrales, à partir du XIII^e^ siècle, pour répondre aux demandes accrues de fondations de chapellenies et de messes d'intercession par des fondateurs privés soucieux du salut de leur âme. Si ce phénomène a souvent été bien identifié (Paris, Rouen, Laon, Coutances ou Sens), il reste cependant peu étudié, notamment pour les XIII^e^ et XIV^e^ siècles, ces chapelles latérales étant encore rarement considérées comme des programmes à part entière dans les études monographiques sur les cathédrales.

À cet égard, les chapelles de la nef de la cathédrale d'Amiens, assez bien documentées et encore pourvues d'une grande partie de leur programme sculpté, offrent un exemple précieux pour comprendre comment et avec quels procédés un fastueux commanditaire des années 1300 a investi l'espace ecclésial pour y célébrer sa mémoire, en s'appropriant des chapelles ou en contrôlant les fondations privées dans les espaces qu'il faisait bâtir. L'objectif de cette contribution est donc de réévaluer le rôle, longtemps sous-estimé, de Guillaume de Mâcon dans la conception des premières chapelles latérales d'Amiens, un programme architectural et liturgique bien plus cohérent que ce que l'on a pu envisager jusqu'ici.

2. Guillaume de Mâcon, un prélat réformateur

Chanoine de Beauvais et de Paris avant d'être élu évêque d'Amiens en 1278, Guillaume de Mâcon était proche du pouvoir royal en tant qu'aumônier de Louis IX et de Philippe III puis ambassadeur de Philippe IV auprès du pape et du roi d'Angleterre.[2] Honoré du titre de docteur en droit canon de l'université de Paris,[3] il se dressa activement contre les privilèges grandissants des ordres mendiants à l'occasion de plusieurs synodes tenus dans les années 1280. Actif sur la scène européenne, Guillaume de Mâcon l'était tout autant dans son diocèse d'Amiens. Il se lança en effet dans un

fig. I – Amiens (Somme). Cathédrale Notre-Dame, chapelles nord de la nef. De gauche à droite: chapelle Sainte-Agnès, chapelle Saint-Louis et chapelle Saint-Honoré (cliché de l'auteur).

[1] Cet article est issu de recherches réalisées dans le cadre d'une thèse d'histoire de l'art: Asseray 2021.

[2] Desportes, Millet 2009, pp. 58-60.

[3] Du Boulay 1665, pp. 465-467.

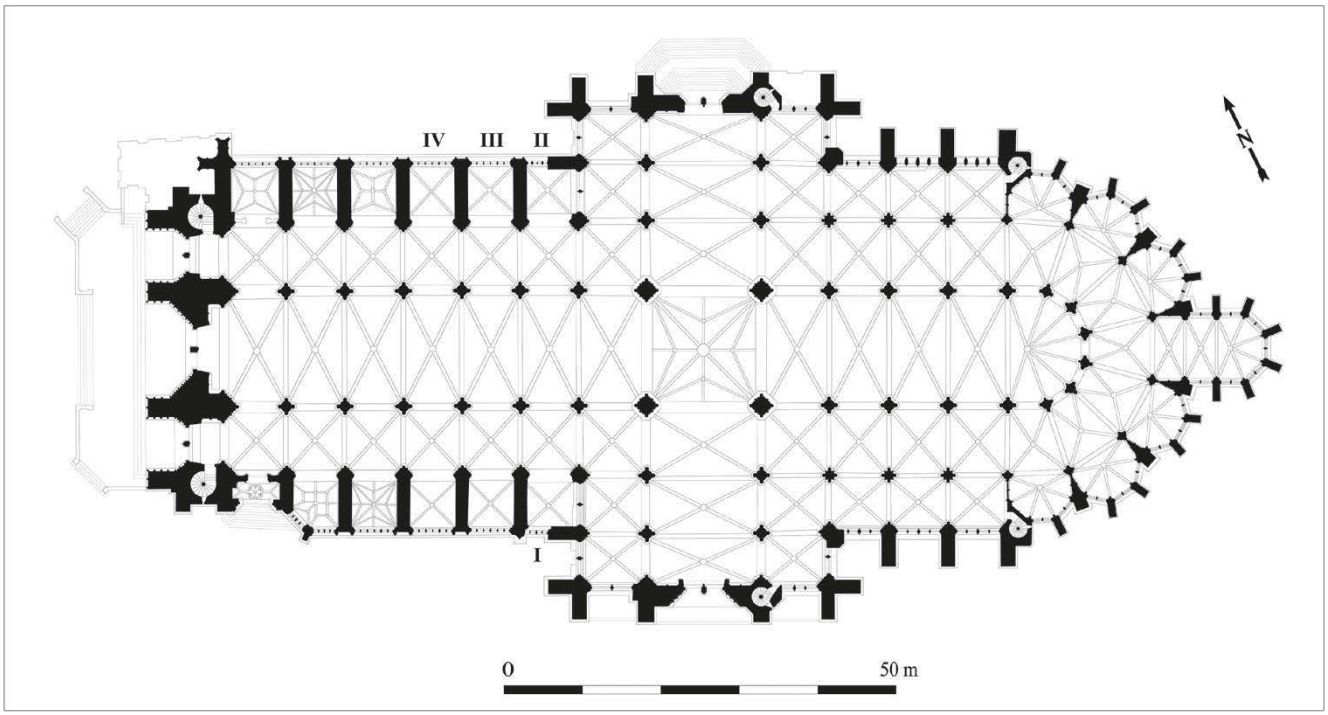


fig. 1 – Amiens. Plan de la cathédrale avec les chapelles de la nef ajoutées entre 1290 et 1380 environ.
I: chapelle Saint-Marguerite;
II: chapelle Sainte-Agnès;
III: chapelle Saint-Louis;
IV: chapelle Saint-Honoré
(traitement graphique par l'auteur).

processus de reprise en main des pratiques dévotionnelles et de la liturgie dans la cathédrale qui se traduisit par la division de prébendes en 1279, afin d'augmenter le service religieux, la rédaction d'un nouvel ordinaire en 1291,[4] pour codifier les usages liturgiques, et par le dénombrement du temporel de l'évêché en 1301, dans le but d'en améliorer les revenus.

Cette reprise en main ne fut pas sans conséquence sur les relations entre l'évêque et le chapitre qui entrèrent en conflit, en 1299, à la suite de l'usurpation par le premier de certains droits revendiqués par les chanoines.[5] Si l'arbitrage du pape Boniface VIII fut plutôt favorable aux chanoines, il ne semble pas avoir freiné les projets artistiques de Guillaume.

C'est dans ce contexte particulier que se place la construction des plus anciennes chapelles de la nef d'Amiens, à l'initiative exclusive d'un évêque proche des cercles parisiens et désireux d'affirmer son autorité sur le diocèse dont il avait la charge.

3. La chapelle funéraire de l'évêque

Le début du chantier des chapelles de la nef d'Amiens est documenté par les textes. Les travaux commencèrent au sud de la cathédrale, à proximité du transept, avec la construction de la chapelle Sainte-Marguerite (*fig.* 1). Dans un acte de 1292, Guillaume de Mâcon ratifie la translation d'une chapellenie dans cette chapelle qu'il déclare avoir fait récemment construire en l'honneur de sainte Marguerite.[6]

C'est dans cette chapelle que Guillaume fit placer, dans les années suivantes, son tombeau, malheureusement détruit à la fin du XVIII[e] siècle. Le

4 Archive départementale Somme, 3 G 523 et 4 G 921; Bibliothèque municipale Amiens, ms. 184 et Durand 1934, p. V.
5 Archive départementale Somme, 4 G 786.
6 Archive départementale Somme, 3 G 286.



fig. 2 – Amiens (Somme). Cathédrale Notre-Dame, flanc sud de la nef, statue de l'évêque Guillaume de Mâcon ornant le contrefort de la chapelle Sainte-Marguerite (cliché de l'auteur).

programme de ce monument funéraire, qui est indissociable de celui de la chapelle, n'est connu qu'à travers les descriptions anciennes d'érudits. Elles en soulignent toute la magnificence. Décrit en 1642 comme le tombeau "le plus riche et le plus beau de tout Notre-Dame",[7] le monument était situé sous un enfeu. Il se composait d'un gisant à l'effigie de l'évêque placé sur un sarcophage orné de statuettes qui formaient un cortège d'assistants. Sur le tombeau, l'évêque était à nouveau représenté en ronde-bosse, accueilli dans le sein d'Abraham, sur un bas-relief ornant le mur du fond de l'enfeu.[8] Ses armes et son épitaphe accompagnaient l'ensemble. Cette multiplication de l'image du défunt dans son tombeau est un phénomène bien attesté au XIV[e] siècle, comme en témoigne le tombeau de l'évêque Simon Matifas de Bucy (†1304) à Notre-Dame de Paris, dont les dispositions, connues par des dessins de la collection Gaignières, étaient sans doute assez proches de celles du tombeau d'Amiens.[9]

7 La Morlière 1642, p. 209.
8 Douchet 1862, pp. 326-327.
9 Guillouët, Kazerouni 2008, pp. 35-43.

À ces images, il fallait encore ajouter la représentation de Guillaume de Mâcon et de ses armes sur le vitrail de la chapelle Sainte-Marguerite, malheureusement détruit en 1704. Une inscription sur le vitrail, rapportée par les érudits du XVII[e] siècle, en attribuait la conception à Guillaume.[10] Outre les peintures murales qui ornaient l'intérieur de la chapelle et dont il ne subsiste que quelques vestiges, le programme iconographique d'ensemble était complété par une statue d'évêque en pied qui décore encore aujourd'hui le contrefort de gauche à l'extérieur (*fig.* 2). Évoquant le commanditaire de la chapelle, cette sculpture placée sous un dais présente les attributs de la fonction épiscopale: l'aube, la chape et surtout la mitre et la crosse que le personnage devait tenir à l'origine dans sa main gauche.

Les caractéristiques du programme iconographique de la chapelle Sainte-Marguerite et du tombeau de l'évêque d'Amiens montrent un individu qui n'est pas seulement soucieux du salut de son âme mais qui désire aussi inscrire durablement sa mémoire dans le temps en multipliant les images de soi. L'ambition du projet de Guillaume ne devait cependant pas se limiter à la construction d'une chapelle funéraire individuelle.

4. André Malherbe et la chapelle Sainte-Agnès

Après l'achèvement de la chapelle Sainte-Marguerite, les travaux se reportèrent au nord de la nef avec la construction de la chapelle Sainte-Agnès (*figs*. 1-2). Les archives fournissent également un *terminus ante quem* pour cette chapelle. En effet, en 1296, la commune et l'official d'Amiens ratifièrent l'acceptation d'un legs fait par un certain André Malherbe à la ville afin de constituer une rente annuelle de 60 livres pour la fondation de deux chapellenies, dont l'une devait être célébrée dans la cathédrale.[11] Si l'acte ne précise pas le vocable de l'autel, les comptes municipaux des XIV[e] et XV[e] siècles indiquent bien que la ville devait 30 livres annuelles au chapelain de Sainte-Agnès pour la fondation d'André Malherbe.[12]

Sur la base de cet acte de fondation et de l'iconographie des quatre panneaux du vitrail d'origine, connue par une photographie du début du XXe siècle,[13] la construction de la chapelle a été attribuée à André Malherbe. On voit en effet sur les panneaux deux personnages en costume de laïc, l'un offrant une chapelle à sainte Agnès, l'autre une verrière à sainte Catherine. Il s'agit évidemment du donateur de la chapelle et de son vitrail, très probablement André Malherbe qui est également connu pour avoir fait don de plusieurs vitraux pour les fenêtres hautes de la cathédrale cette fois.

[10] Relevé de l'inscription: «Guillelmus Ambianensis Episcopus natione Burgundus fecit me fieri»; dans Bibliothèque Nationale, ms. Picardie 1, De Court [fin XVII[e]-début XVIII[e] siècle] (mort en 1723), *Mémoires chronologiques qui peuvent servir à l'histoire ecclésiastique et civile de la ville d'Amiens. Extraits de plusieurs auteurs et d'anciens manuscrits*, tome I, p. 304.

[11] Bibliothèque municipale Amiens, AA 2, fol. 45v.

[12] *Ibidem*, AA 10, fol. 34v ; BB 12, fol. 129, CC 2, fol. 17 ; CC 3, fol. 14r. Dans une lettre datée du 12 janvier 1369 (n. s.), le pape Urbain V contraint le maire et les échevins d'Amiens à payer les 30 £ annuelles de rente au chapelain desservant la fondation d'André Malherbe dans la chapelle Sainte-Agnès de la cathédrale, ce qu'ils avaient manifestement omis de faire depuis soixante ans: Archivio Segreto Vaticano, Registra Avenionensia 169, fol. 416v-417r.

[13] Publiée dans Durand 1903, p. 547. Aujourd'hui, seulement deux panneaux sont reconnaissables. Partiellement altérés, ils ne correspondent plus à leur lancette d'origine. Ils ont été remontés dans le courant du XXe siècle, probablement après la seconde guerre mondiale.

André Malherbe occupait les premiers rangs de la bourgeoisie amiénoise socialement, économiquement et politiquement dans la seconde moitié du XIII[e] siècle. À l'instar d'autres grands marchands de la cité, il amassa une fortune considérable dans le commerce de la guède, une plante tinctoriale dont Amiens s'était fait une spécialité de la production et du négoce, notamment avec l'Angleterre. Nommé maire de la ville à plusieurs reprises, il acheta le tonlieu de la guède d'Amiens au chambellan du roi pour la somme exorbitante de 1000 livres. Dans l'acte par lequel le tonlieu lui est cédé, daté de mars 1291, l'acquéreur prévoyait déjà de convertir ce droit en rentes perpétuelles pour la fondation de chapellenies, en le cédant à la commune.[14] Qu'il ait déjà eu l'idée, à cette période, de fonder une chapellenie dans la cathédrale, voire d'y édifier une chapelle pour l'accueillir, ne peut être prouvé. Les archives révèlent néanmoins un individu particulièrement soucieux du salut de son âme.

L'histoire des fondations privées dans la cathédrale d'Amiens nous engage cependant à reconsidérer le rôle d'André Malherbe dans la construction proprement dite de la chapelle Sainte-Agnès. À l'instar d'exemples bien étudiés tels ceux des cathédrales de Paris, Auxerre ou Autun,[15] les fondations individuelles de chapellenies et de messes anniversaires par des laïcs dans la cathédrale d'Amiens furent rares au XIII[e] et au début du XIV[e] siècle, d'autant plus s'il s'agissait de laïcs qui n'étaient pas issus de la haute noblesse. Aussi, si la construction de la chapelle Sainte-Agnès était bien l'œuvre d'André Malherbe, elle constituerait alors un cas particulièrement précoce de fondation laïque. Une fondation qui n'aurait sans doute pas pu voir le jour sans le soutien de l'évêque Guillaume de Mâcon.

Les pratiques de fondations connues à Notre-Dame de Paris sont, sur ce point, très instructives et permettent, par analogie, de préciser le rôle réel d'André Malherbe à Amiens. Il a été démontré à Paris que, sans prendre part à la construction des chapelles, les fondateurs de chapellenies ou leur exécuteurs testamentaires contribuaient à leur décoration par la mise en place de sculptures, de peintures murales ou de vitraux.[16] Les autorisations du chapitre et de l'évêque étaient alors nécessaires pour réaliser de tels aménagements souvent prévus dans l'acte de fondation de la chapellenie. Ainsi, quel que soit le degré d'implication d'André Malherbe dans la fondation de la chapelle Sainte-Agnès, sa construction est probablement à mettre à l'actif de Guillaume de Mâcon.

Il convient dès lors de se pencher sur les rapports qu'entretenaient les deux hommes. Une supplique de l'évêque d'Amiens, datée de 1294 et adressée au roi d'Angleterre, nous apprend qu'André Malherbe était chargé d'importer des barriques de vin d'Angleterre pour le compte personnel de l'évêque.[17] Le négociant amiénois était donc bien placé pour obtenir de l'évêque le droit d'investir et de décorer une chapelle et commémorer ainsi sa réussite sociale dans un espace dédié de la cathédrale. Pour l'évêque, la contribution d'un bourgeois d'Amiens aussi influent et fortuné devait constituer un soutien financier important, voire indispensable, pour la réalisation de son projet.

[14] Bibliothèque Municipale Amiens, AA 5, fol. 19v-21r.
[15] Eldin 2013, p. 387; Kraus 1967, pp. 65-78; Krüger 2011, p. 234; Krüger 2003.
[16] Eldin 2013, p. 389.
[17] Thierry 1850, pp. 806-808.

5. La chapelle Saint-Louis: un écho à la chapelle Sainte-Marguerite?

La construction de la chapelle Saint-Louis, à la suite de celle de Sainte-Agnès, montre des liens particulièrement étroits avec la chapelle funéraire de Guillaume de Mâcon, à laquelle elle fait en quelque sorte écho (*figs.* 1-2). Comme les précédentes, cette chapelle est datée par un acte de confirmation de fondation d'une chapellenie, en 1302, dans lequel Guillaume de Mâcon précise qu'il a récemment fait construire une chapelle en l'honneur de saint Louis.[18] Le choix du vocable n'est pas anodin. En dédiant la chapelle à saint Louis, Guillaume de Mâcon célébrait un roi dont il fut l'aumônier dans sa jeunesse. L'épitaphe de son tombeau rappelait d'ailleurs ce lien qui l'unissait à Louis IX, pour lequel il œuvra également à la canonisation, promulguée en 1297, en accompagnant plusieurs délégations envoyées vers le pape en 1278 et 1281.[19]

Le décor à l'intérieur de la chapelle Saint-Louis ayant disparu, il est difficile d'appréhender les ressorts iconographiques qu'auraient pu utiliser Guillaume de Mâcon pour célébrer le saint roi. Cependant, les deux sculptures du contrefort extérieur, encore en place, sont particulièrement révélatrices sur ce point. On y voit dans le registre inférieur une statue d'évêque en pied qui n'est pas sans évoquer celle de la chapelle Sainte-Marguerite et qui représente probablement Guillaume de Mâcon. Au-dessus, prend place une statue de saint Louis avec ses attributs royaux.

Le système de correspondances instauré entre les chapelles Sainte-Marguerite et Saint-Louis, œuvres du même commanditaire, n'est aujourd'hui visible qu'à travers les deux statues d'évêques qui ornent leur contrefort respectif. Mais le décor des deux chapelles (vitraux, peintures murales, sculptures disposées à l'intérieur) le rendait sans doute plus explicite. On peut également se demander si le vocable de la chapelle Sainte-Marguerite ne faisait pas référence à l'épouse de Louis IX. Le rapprochement entre les vocables de ces deux chapelles a d'ailleurs conduit certains auteurs à supposer la participation de Marguerite de Provence elle-même à la construction de la chapelle qui porte son nom, une hypothèse qui n'a jamais pu être confirmée.[20]

6. La chapelle Saint-Honoré et le culte des évêques d'Amiens

La chapelle suivante au nord, placée sous le vocable de saint Honoré, peut chronologiquement être rattachée au groupe des chapelles édifiées par Guillaume de Mâcon (*figs.* 1-2). Plusieurs indices plaident en effet pour une construction rapide de cette chapelle après celle de Saint-Louis, notamment la cohérence des maçonneries et la ressemblance du dessin du réseau des fenêtres.

[18] Cartulaire de l'évêché d'Amiens, ancienne collection de Crouy-Chanel au château de La Guerche (Indre-et-Loire), non coté (Institut de recherche et d'histoire des textes, Paris, MF 01597-01598), fol. 178: «[…] in dicta capellania instituendo capellam novam quam in honore sancti Ludovici edificari nuper fecimus […]».

[19] Desportes, Millet 2009, p. 58.

[20] Durand 1901, p. 41, n. 2; Montaubin 2012, p. 32.



fig. 3 – Amiens (Somme). Cathédrale Notre-Dame, chapelle Saint-Honoré, mur nord, enfeu avec traces de polychromie (cliché de l'auteur).

Dans les sources connues, un autel dédié à saint Honoré est signalé pour la première fois dans un acte de fondation de chapellenie passé par le doyen du chapitre, Guillaume de La Planche, en 1324.[21] Cet acte concerne très vraisemblablement la chapelle éponyme, dans laquelle le doyen fut inhumé en 1325, comme le signale un recueil de copies de statuts capitulaires conservé à la bibliothèque municipale d'Amiens.[22] Les vestiges d'un enfeu dans l'épaisseur du mur du fond de la chapelle, encore visibles aujourd'hui derrière les boiseries du XVIII[e] siècle, pourraient correspondre au tombeau disparu de Guillaume de La Planche (*fig.* 3). Ces vestiges portent des traces d'armoiries peintes dont l'identification est en cours. Néanmoins, la disparition du décor d'origine et des statues qui ornaient le contrefort à l'extérieur interdit pour l'instant toute spéculation sur l'implication réelle du doyen dans l'aménagement de la chapelle.

21 Archive départementale Somme, 4 G 1021.

22 Bibliothèque municipale Amiens, ms. 516, fol. 149v.

Quoi qu'il en soit, plusieurs indices engagent à penser que la construction de la chapelle et le choix de son vocable furent décidés par Guillaume de Mâcon, peu avant sa mort en 1308. Selon l'historiographie, il aurait ainsi fondé, vers la fin de sa vie, deux chapellenies dans la cathédrale en l'honneur de saint Honoré.[23] Si cette fondation ne peut être prouvée, on sait cependant que Guillaume attachait une importance certaine au culte de ce saint, huitième évêque d'Amiens (554-600), dont les reliques étaient conservées dans une châsse d'argent, derrière le maître-autel de la cathédrale.[24] Guillaume fonda notamment, en 1301, une chartreuse à Abbeville en l'honneur du saint, à laquelle il donna le chef de saint Honoré.[25] L'ordinaire de la cathédrale, daté de 1291, précise quant à lui que la célébration de la fête de saint Honoré se faisait en présence de l'évêque (*cum eo*), qui y tenait un rôle de premier ordre et assistait à la procession en l'honneur du saint.[26] Le parcours de cette procession, attestée dès le début du XIII^e^ siècle, a été modifié à plusieurs reprises au cours du temps. Un chanoine du XVIII^e^ siècle précise que la chapelle Saint-Honoré de la nef en était une des stations,[27] ce qui fut sans doute le cas dès sa construction au début du XIV^e^ siècle. Très populaire à Amiens, la procession en l'honneur de saint Honoré rassemblait non seulement le clergé mais également tous les corps de métiers de la ville. En lui dédiant une chapelle dans la nef, Guillaume de Mâcon permettait ainsi aux fidèles de célébrer leur patron dans la cathédrale en dehors des jours de fêtes, quand bien même les reliques leurs demeuraient inaccessibles.[28]

7. Conclusion

Aucun document ne permet d'attribuer d'autres chapelles de la nef d'Amiens à l'action de Guillaume de Mâcon. Cependant, les liens qu'entretiennent les quatre premières chapelles latérales construites, en particulier les chapelles Sainte-Marguerite et Saint Louis, nous montrent un prélat particulièrement impliqué dans la gestion des lieux de dévotion privée de sa cathédrale et soucieux d'investir l'espace ecclésial en ancrant sa mémoire dans différents espaces de l'édifice (*fig*. 1). En ce sens, la consécration de la chapelle Saint-Honoré en l'honneur d'un prestigieux évêque d'Amiens du VIe siècle était sans doute un moyen pour Guillaume d'exalter sa propre mission. Le fait de conduire la construction de chapelles latérales aussi bien au sud qu'au nord de la nef permettait à l'évêque d'initier un vaste projet que ses successeurs ne pouvaient faire autrement que de le mener à bien, sous peine de laisser l'église difforme.

23 Darsy 1869, p. 46; Bibliothèque de la Société des Antiquaires de Picardie, ms. 36, fol. 170 (XVIII^e^ siècle).

24 André 2012, p. 424.

25 Lefebvre 1885, p. 37.

26 Durand 1934, pp. LVIII-LIX et 290.

27 Bibliothèque de l'Évêché d'Amiens, ms. DA 8 (XVIII^e^ siècle).

28 La pratique est attestée dans l'abbatiale de Saint-Denis où une chapelle latérale consacrée à saint Louis fut édifiée vers 1320 au nord de la nef pour offrir un lieu de vénération aux pèlerins, alors que le saint roi possédait déjà une chapelle en son honneur depuis 1299-1302 au chevet, domaine réservé aux moines. Voir sur ce sujet Brown 1984, p. 299.

Sources manuscrites inédites

Bibliothèque Nationale, Paris, ms. Picardie 1, De Court J.J., [fin XVII^e^ - début XVIII^e^ siècle], *Mémoires chronologiques qui peuvent servir à l'histoire ecclésiastique et civile de la ville d'Amiens. Extraits de plusieurs auteurs et d'anciens manuscrits*, t. I, p. 304.

Bibliographie

André A., 2012, *Processions et usages liturgiques amiénois du Moyen Âge au XVIII^e^ siècle*, in J.-L. Bouilleret (dir.), *La grâce d'une cathédrale: Amiens*, pp. 423-430.

Asseray N., 2021, *Les chapelles latérales de la cathédrale d'Amiens. Un chantier majeur du gothique rayonnant à la lumière de l'imagerie numérique*, Thèse d'histoire de l'art, sous la direction d'É. Hamon et d'E.M. Mouaddib, 2 voll., Lille.

Brown E.A.R., 1984, *The chapels and cult of Saint Louis at Saint-Denis*, «Mediaevalia», 10, pp. 279-331.

Darsy F.-I., 1869, *Bénéfices de l'église d'Amiens*, t. I, Amiens.

Desportes P., Millet H., 2009, *Fasti Ecclesiae Gallicanae. Tome I, Diocèse d'Amiens*, Turnhout.

Douchet L., 1862, *Manuscrits de Pagès, marchands d'Amiens, écrits à la fin du XVII^e^ siècle et au commencement du XVIII^e^ siècle, sur Amiens et la Picardie, mis en ordre et publié par Louis Douchet*, t. V, Amiens.

Durand G., 1901, *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. Tome I: Histoire et description de l'édifice*, Amiens-Paris.

Durand G., 1903, *Monographie de l'église Notre-Dame, cathédrale d'Amiens. Tome II: mobilier et accessoires*, Amiens-Paris.

Durand G., 1934, *Ordinaire de l'église Notre-Dame Cathédrale d'Amiens par Raoul de Rouvroy (1291)*, Amiens-Paris.

Du Boulay, 1665, *Historia universitatis Parisiensis*, t. III, Paris.

Eldin G., 2013, *Les chapellenies à Notre-Dame: fondations, fonctions, statut et adaptations, XII^e^-XV^e^ siècles*, in C. Giraud (dir.), *Notre-Dame de Paris, 1163-2013*, Actes du Colloque scientifique tenu au collège des Bernardins (Paris 2012), Turnhout, pp. 385-402.

Guillouët J.-M., Kazerouni G., 2008, *Le tombeau de Simon Matifas de Bucy: une nouvelle peinture médiévale à Notre-Dame de Paris*, «Revue de l'art», 159-1, pp. 35-43.

Kraus H., 1967, *Notre-Dame's Vanished Medieval Glass*, «Gazette des Beaux-Arts», 69, pp. 65-78.

Krüger K., 2003, *Les fondations d'autels et de chapelles à la cathédrale d'Autun*, *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre,* «BUCEMA», 7, <http://journals.openedition.org/cem/3082>.

Krüger K., 2011, *Les chapelles: chronologie, fondation et aménagement*, in C. Sapin (dir.), *Saint-Étienne d'Auxerre, la seconde vie d'une cathédrale: 7 ans de recherches pluridisciplinaires et internationales*, Paris, pp. 233-252.

La Morlière A., 1642, *Les antiquitez, histoires et choses plus remarquables de la ville d'Amiens, troisième édition dédiée au roi*, Paris.

Lefebvre F., 1885, *La chartreuse de Saint-Honoré à Thuison près d'Abbeville*, Paris-Abbeville.

Montaubin P., 2012, Évêque, chapitre et fabrique*: les commanditaires de la cathédrale gothique*, in J.-L. Bouilleret (dir.), *La grâce d'une cathédrale, Amiens*, pp. 23-39.

Thierry A., 1850, *Recueil de monuments inédits de l'histoire du Tiers-État. Première série: chartes, coutumes, actes municipaux, statuts des corporations d'arts et métiers des villes et communes de France. Région du Nord*, t. I, Paris.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b17

Simone Caldano

La cattedrale di Asti nel Trecento: primi risultati di una revisione in corso*

1. Il contesto storico

Per inquadrare la vicenda architettonica della chiesa madre della diocesi di Asti[1] si può partire dalla demolizione del coro maggiore (*truina*), che ebbe luogo nel 1309, al tempo del vescovo Guido Valperga. Immediatamente iniziò la ricostruzione. Già nel 1323, però, ebbe luogo un grave crollo, che forse interessò principalmente ciò che rimaneva della chiesa preesistente, consacrata da papa Urbano II nel 1095. Fatto sta che nell'epigrafe correlata al suo sepolcro il Valperga – che morì nel 1327 – è ricordato come «fabrice nove inceptor et magnus auxiliator».[2]

Il suo successore fu l'occitano Arnaldo de Rosette, che occupò la cattedra vescovile fino al 1348 e al quale, a mio parere, si deve attribuire un ruolo determinante nell'avanzamento del cantiere verso ovest:[3] larga parte dei capitelli dell'incrocio e della cappella sud del transetto riportano il suo stemma, inoltre il corpo longitudinale – lo vedremo – presenta alcuni caratteri che rimandano esplicitamente al contesto francese. Si consideri che nel maggio 1312 aveva avuto luogo la dedizione di Asti agli Angiò, destinata a protrarsi fino al 1339:[4] è probabile che la presenza dei siniscalchi mediasse l'assimilazione di un retroterra culturale di matrice oltralpina, anche

* Ringrazio la Curia Vescovile di Asti, nelle persone dell'arch. Marialaura Roselli (Ufficio Beni Culturali), del dott. Stefano Zecchino (Museo Diocesano di San Giovanni) e della dott.ssa Debora Ferro (Biblioteca del Seminario), e i funzionari della Biblioteca Astense "Giorgio Faletti". Per le discussioni sull'argomento e per i preziosi consigli sono grato ad Alberto Crosetto, a Giovanni Donato, a Luca Finco e a Ezio Claudio Pia. Per la stessa ragione – oltre che per l'infinita pazienza – ringrazio Silvia Beltramo e Carlo Tosco.

1 Sull'edificio tardomedievale, oltre alle pubblicazioni citate nelle note seguenti, si vedano Gabiani 1920, pp. 134-164; Gabrielli 1977, pp. 12-13: Bonardi Tomesani 1978. In relazione al cantiere gotico non si registrano novità nelle pubblicazioni di Scapino 1977; Monaca 1987; Cavagnino, Bianchi 2018.

2 Vassallo 1881, p. 422 per la nota trecentesca, aggiunta a un calendario – pure del XIV secolo – del capitolo della cattedrale, che dà notizia dei fatti del 1309; *Ibidem,* p. 426 per la trascrizione dell'epigrafe della lastra sepolcrale del Valperga, oggi conservata nella parete sud del coro. Per le oblazioni a favore del cantiere della *truina*, si veda Bordone 2008, p. 41. Per il crollo del 1323 si veda la cronaca di Guglielmo Ventura: *Monumenta Historiae Patriae* 1848, col. 814. Il Valperga aveva iniziato il suo mandato nel 1295. Per la cattedrale preesistente, Crosetto 2013, pp. 238-239, con bibliografia precedente: la dislocazione dei muri che separavano le tre absidi della cattedrale della fine dell'XI secolo, ritrovati nel corso delle indagini archeologiche, suggerisce che l'ingombro dell'edificio attuale non si differenzi granché, perlomeno in ampiezza.

3 Di diverso parere Romano 1992, pp. 36-41 e Gianasso G. 1999. Il primo sosteneva che nel 1266, con il crollo e la conseguente ricostruzione del campanile, fosse stato avviato anche il cantiere di riedificazione della chiesa, che sarebbe stato terminato nel 1280-1290, datazione consona ai due telamoni del portale maggiore, che però si trovano in una collocazione stratigraficamente incongrua. Sulla base della cronologia delle stesse mensole e dello stile dei capitelli del corpo longitudinale, Gianasso optava per un avanzamento del cantiere da ovest verso est.

4 Pia 2017, pp. 89-90, con bibliografia precedente.

fig. I – Asti. Cattedrale, il corpo longitudinale da sud-est (foto © Wikimedia Commons).



fig. 1 – Asti. Cattedrale, veduta da sud-ovest (foto di Elio Maltoni).

nell'ambito dell'architettura e delle arti figurative. Di più: nei primi due anni (1319-1321) della legazione pontificia, voluta da papa Giovanni XXII, che mirava ad assoggettare l'Italia settentrionale nella prospettiva di riportare a Roma il fulcro della cristianità, il cardinale Bertrando del Poggetto, capo della legazione stessa, si stabilì proprio ad Asti.[5] Era solo il primo contatto tra la città e l'ambiente avignonese: prima di essere nominato vescovo lo stesso Rosette era stato funzionario della curia pontificia, e già nel 1326 era stato inviato ad Asti da Giovanni, in qualità di amministratore apostolico.[6]

Nel perimetrale sud (*fig.* 1), a sinistra del portico Pelletta, si trova una formella in arenaria che riporta l'arma araldica dei Layolo, ricca famiglia di mercanti di stoffe e lane, e la data del 1331. Come ha osservato Bordone, l'assenza di qualsiasi tipo di iscrizione, data a parte, suggerisce di escludere la relazione con un sepolcro: probabilmente siamo di fronte alla testimonianza del finanziamento di una parte dei lavori per iniziativa di una delle famiglie più in vista della città.[7] Nel testamento del Rosette (5 marzo 1348)[8] mancano riferimenti espliciti a un cantiere in corso,[9] fatto che però deve essere valutato con prudenza: cinque mesi dopo Giacomo Greppi, cittadino astese,

5 Benevolo 2005, p. 24.
6 Dacquino 1977, pp. 238-239.
7 Bordone 2008, p. 46.
8 Dacquino 1973.
9 L'ipotesi di Dacquino (*ivi*), a detta del quale i 300 fiorini lasciati a una cappellania fondata dal vescovo potevano essere destinati all'ultimazione della cattedrale, è priva di riscontri. Quanto alla stilizzata raffigurazione di una chiesa che occupa la parte superiore della lastra tombale del Rosette, oggi conservata nel Museo Diocesano di San Giovanni (Gabrielli 1977, p. 71; Donato 2001, p. 50), basti qui accennare alla mancata rispondenza con l'impianto architettonico della cattedrale: deve essere un generico riferimento al ruolo di Arnaldo nell'avanzamento dei lavori, e non un indizio di un progetto abbandonato (come voleva Dacquino 1977, p. 238).

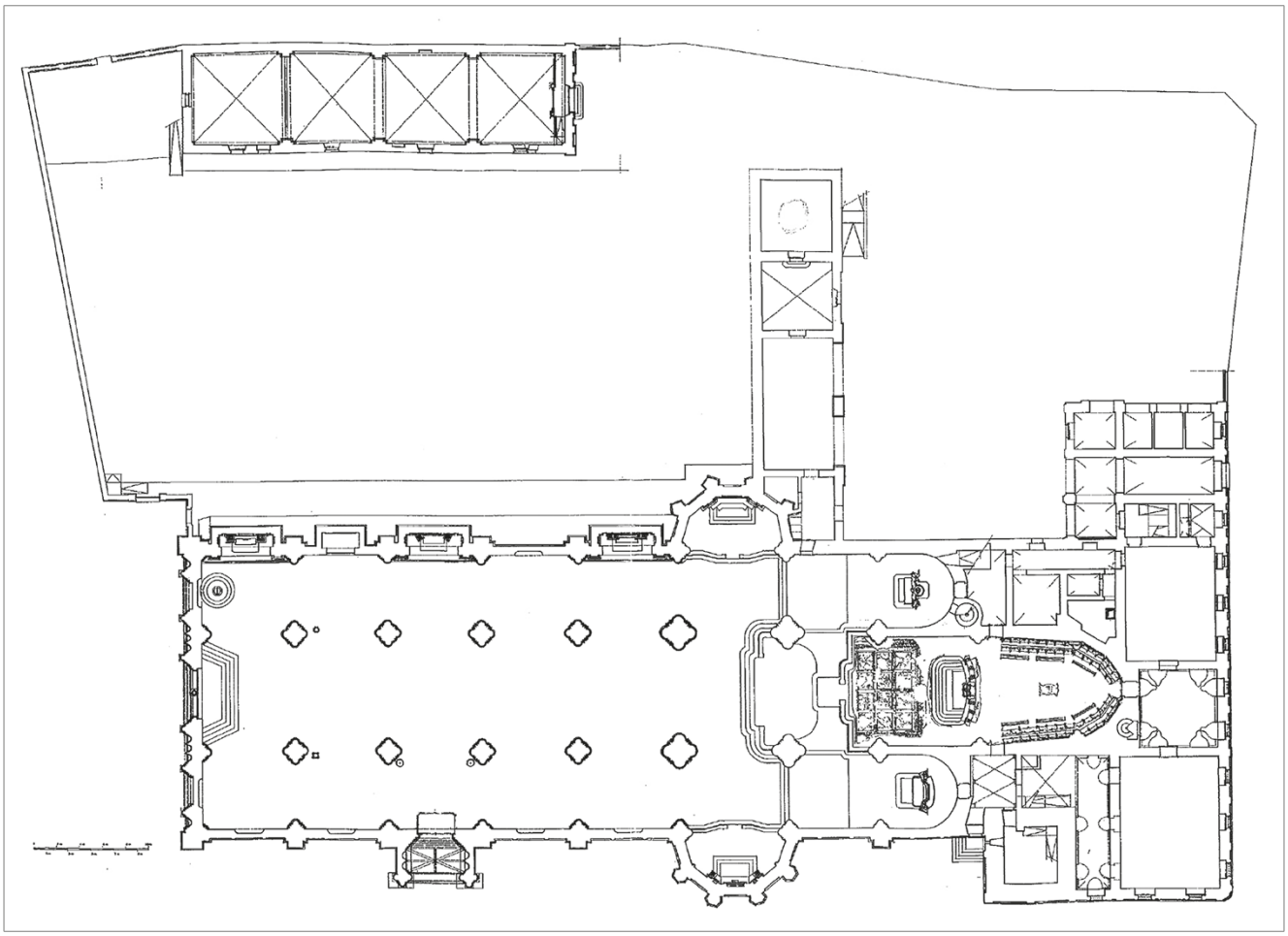


fig. 2 – Asti. Planimetria del complesso episcopale (© Curia Vescovile di Asti).

lasciò 20 soldi alla fabbrica della cattedrale nel suo testamento.[10] Arnaldo morì poco tempo dopo. Già il 15 agosto 1348 fu nominato il suo successore: Baldracco Malabaila,11 morto nel 1353, al quale l'erudizione locale riferisce concordemente la conclusione dei lavori e le ultime migliorie.[12]

2. L'impianto planivolumetrico e la cultura architettonica

Il coro ricostruito a partire dal 1309 andò perduto con l'intervento di Bernardo Antonio Vittone (1764-1769). Le tre navate (*fig.* 2) sono suddivise in cinque campate, disposte a sistema uniforme e separate da esili pilastri quadrilobati, dotati di sottili semicolonnine nelle risoluzioni angolari. Quattro pilastri con la stessa sezione, ma con un ingombro più marcato, individuano la campata d'incrocio. A ciascuno dei bracci del transetto non sporgente si raccorda un'ampia cappella di pianta semidecagonale. L'invaso e il transetto sono coperti da volte a crociera, in origine dotate di costoloni, probabilmente torici: le imposte si raccordavano alle mensoline sporgenti che, in ogni pilastro, orlano le sottili membrature poste tra una semicolonna e l'altra.[13]

[10] *Protocolli notarili* 2009, doc. 10, pp. 11-12 (26 agosto 1348).

[11] Bordone 2006.

[12] Gabiani 1920, pp. 160-163, con bibliografia precedente; Dacquino 1977, p. 239.

[13] I costoloni furono rasati alla fine del XVII secolo, per dispiegare meglio gli affreschi commissionati dal vescovo Innocenzo Migliavacca. Per questo intervento, Cavagnino, Bianchi 2018, pp. 92-93.

Sui sostegni dell'incrocio si imposta un tiburio ottagonale. Tutte le campate sono individuate da arcate a sesto acuto (*fig.* I). Sopra le arcate longitudinali si trovavano aperture destinate all'aerazione dei sottotetti delle navate minori, all'interno dei quali si riconoscono chiaramente le intelaiature tamponate (*fig.* 3a).[14] Dato il lieve scarto di altezza tra la navata centrale e i collaterali, la prima non ha fonti di luce diretta: la chiesa, quindi, è "a sala a gradoni". Tuttavia nel loro complesso le pareti della navata maggiore sono più alte, così che il manto di copertura non gravi sugli estradossi delle volte: all'altezza del sottotetto ciascuna è traforata da cinque piccoli oculi, uno per campata.

Se l'impianto "a sala a gradoni"[15] e la tipologia dei pilastri quadrilobati si contestualizzano senza fatica nell'architettura lombarda del tardo medioevo, ci si può chiedere se al retroterra d'Oltralpe non si debbano le proporzioni esili dei sostegni e soprattutto le *bague* (inanellature), diffusissime nel gotico francese:[16] si noti che ad Asti contornano solo le quattro semicolonne e non le riseghe angolari, indice – forse – della difficoltà di armonizzare due elementi architettonici riconducibili a tradizioni differenti. Nell'impianto basilicale con aperture di aerazione dei sottotetti dei collaterali, ma senza fonti di luce diretta nella navata centrale, si deve vedere una tipologia locale, che ritorna nella chiesa urbana di San Secondo. Lo stesso vale per le cappelle poligonali connesse al transetto della cattedrale e quelle che ritmano il perimetrale sud – in misura minore anche quello a nord – di San Secondo, che presentano analogie molto significative, e che non necessariamente richiedono di guardare verso la Francia: in Piemonte esistevano già absidi poligonali come quelle di San Domenico di Alba e di San Francesco di Vercelli.[17]

La navata centrale è contraffortata da muri di spina quadrangolari, con coronamento diagonale, che si raccordano agli archi traversi e ai contrafforti delle navate minori senza soluzioni di continuità. Ciascuno è traforato da un'ampia apertura con terminazione cigliata, a sesto ribassato (*fig.* 3b). Nel sottotetto, poco al di sotto dell'attacco dell'attuale orditura lignea, si riconoscono facilmente gli incassi del manto originario della copertura e le buche di immorsatura delle travi dell'orditura maggiore. In origine, quindi, l'emergenza dei muri di spina al di sopra dei tetti delle navatelle era molto lieve. I muri di spina si 'apparentano' al panorama lombardo tra fine XIII e inizio del XV secolo: penso al duomo di Crema, a San Francesco di Lodi, a San Bassiano di Lodi Vecchio e, più tardi, ai bracci del transetto della cattedrale di Cremona.[18] Esempi dallo sviluppo più contenuto in altezza, non casualmente, si rintracciano proprio negli edifici "a sala a gradoni": penso a San Pietro di Viboldone.[19] Non mancano i confronti per le aperture cigliate con terminazione a sesto ribassato, che traforano i muri in questione in corrispondenza dei sottotetti: così nel duomo di Crema e nella chiesa di Morimondo, dove i sopraccigli interni sono stati asportati in età moderna.[20]

[14] A loro volta realizzati in vista dell'esecuzione degli affreschi di fine Seicento.

[15] Per un quadro d'insieme si deve ancora fare riferimento a Romanini 1958; Romanini 1964, *passim*.

[16] Timbert 2005.

[17] Per Alba, Tosco 2003. Per Vercelli, Caldano 2020, pp. 130-132.

[18] Crema: Caldano 2011. Lodi: Ferrari 2014. Lodi Vecchio: Rurali 2002. Cremona: Voltini 2007, pp. 399-403; per una rilettura del transetto della cattedrale di Cremona rimando a Caldano in c.s.b.

[19] Cadei 1999, pp. 224-225.

[20] Per Crema si veda la nota 18. Per Morimondo, Beltramo in c.s.



fig. 3a – Asti. Cattedrale, monofora di aerazione del sottotetto della navatella nord, ora tamponata (foto dell'autore).



fig. 3b – Asti. Cattedrale, muro di spina con apertura passante, nel sottotetto della navatella nord (foto dell'autore).

L'esame dei paramenti murari del corpo longitudinale indica che nella lunga durata le maestranze lavorarono con partite omogenee di materiali. I mattoni sono piuttosto sottili e hanno un modulo regolare, quindi lo spessore dei giunti di malta è omogeneo. Spesso i laterizi sono disposti a testa-croce. Si nota l'impiego massiccio di ferrioli, posizionati a intervalli regolari. Le strombature delle grandi monofore a sesto acuto della navatella sud – il perimetrale nord fu ricostruito nel XV secolo – e delle cappelle connesse al transetto, dalla modulazione nervosa, sono individuate dalla regolare alternanza tra conci di arenaria e mattoni sagomati. Gli archetti pensili a sesto acuto dei coronamenti sono apparecchiati intorno a bande di intonaco bianco e sono composti da due elementi concentrici: quello più rientrante ha un profilo trilobato, con sferette di laterizio nei piccoli pennacchi tra un lobo e l'altro.[21] Poggiano su peducci scolpiti in marmo

[21] Per altre varianti su questo tema, si vedano la cornice marcapiano del palazzo arcivescovile di Milano (Pagliara 2014, pp. 73-95) e l'archeggiatura della cella campanaria di Viboldone (nota 19).

bianco, che declinano vari motivi di repertorio. Solo in facciata il trattamento delle superfici cambia sensibilmente, per effetto – si direbbe – di una scelta precisa: il modulo dei mattoni è più allungato, la disposizione a testa-croce è più sporadica, i ferrioli quasi scompaiono e i giunti della malta sono ancora più sottili. Inoltre scompare l'associazione di materiali diversi nelle strombature dei portali,[22] coronati da ghimberghe (trilobata quella al centro, a cuspide le due laterali, più basse), e nei rosoni: i laterizi sagomati sono usati in maniera esclusiva, mentre la pietra è riservata ai capitelli. Uno dei pochissimi elementi di continuità è costituito dalla scansione verticale della fronte per mezzo di membrature esagonali, affiancate da due sottili colonnine: la stessa tipologia si ritrova nei cleristori, mentre i perimetrali sono ritmati da possenti contrafforti a spigolo vivo. Tra un portale e l'altro si trovano nicchie cigliate in laterizio con terminazione trilobata, il cui profilo è ulteriormente evidenziato da modanature toriche con andamento a sesto acuto, riproposto dalle ghiere esterne. Le imposte delle nicchie sono raccordate da un'ulteriore modanatura torica, di sezione più ridotta e compresa tra due riseghe a spigolo vivo, esattamente all'altezza del coronamento delle fasce capitellari del portale maggiore: a differenza dei portali, le nicchie non sono 'gerarchizzate' in altezza, quindi si riscontra una 'smagliatura' a ridosso dei portali minori, dove la modanatura orizzontale si arresta in corrispondenza della risalita diagonale delle ghimberghe. Una sola nicchia, invece, si trova tra ciascuno dei portali minori e il vicino contrafforte d'angolo. Questa partitura della porzione inferiore della facciata può rimandare ad alcuni edifici veneti della prima metà del XIV secolo.[23] Probabilmente nelle ghimberghe dei portali si deve vedere un'ulteriore 'riduzione', fortemente mediata dalle maestranze locali, di un tema frequente nel gotico francese: una delle prime nel territorio subalpino, insieme a quella – fortemente rimaneggiata – di San Francesco di Susa e a quelle – perdute – dei portali minori della cattedrale di Alessandria.[24]

Anche la relazione tra i contrafforti intermedi e l'apparato delle nicchie sottostanti è incongruente: data l'ampiezza della navata centrale e l'ineludibile rapporto tra i contrafforti stessi e i semipilastri a parete dell'interno, ciascuno dei due elementi verticali non si imposta in corrispondenza della nicchia centrale del gruppo sottostante, ma è lievemente decentrato verso il contrafforte d'angolo più vicino. Considerata l'omogeneità del trattamento dei laterizi, non credo che questa 'smagliatura' debba far pensare a fasi costruttive diverse: date anche le osservazioni sull'apparecchiatura

[22] L'uso frequente della terminazione trilobata nei tre portali orienta verso una datazione alla prima metà del XIV secolo: penso alle incorniciature dei portali di San Domenico di Alba e del "chiostro triangolare" di San Giovanni di Saluzzo. Per Alba si veda la nota 17. Per Saluzzo e per il confronto tra i due portali, Oddi, Tosco 2009.

[23] Devo il suggerimento a Yves Gallet, che ringrazio. Per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia, le cui nicchie di facciata dovrebbero risalire a un momento non lontano dal 1343, anno della conclusione del cantiere, Bisson 2013. Per San Lorenzo di Vicenza, dove il termine *ante quem* per l'apparecchiatura delle nicchie è la realizzazione del portale maggiore di Andriolo de' Santi (quinto decennio del XIV secolo), Trevisan 2011, pp. 34-48.

[24] Susa: Gianasso E. 2008, pp. 55-56. Alessandria: Ieni 1988, p. 11, che optava per una cronologia tra la fine del XII e la metà del XIII secolo; Caldano in c.s.a, in cui propongo una contestualizzazione della facciata e dei portali minore – il maggiore fu ricostruito nel 1384 – nella fase costruttiva testimoniata un'epigrafe perduta del 1297, che identifica il capomastro in Ruffino Bottino da Casale.

delle nicchie, è possibile che il coordinamento del cantiere della facciata non fosse impeccabile. La gerarchizzazione tra i portali è riproposta dai tre rosoni: oggi *in loco* ne rimangono soltanto le intelaiature a oculo, ma i tre occhielli centrali si conservano tra il deposito adiacente al museo Diocesano di San Giovanni e il museo di Sant'Anastasio. La strombatura è individuata dall'alternanza tra modanature concave e toriche, che presuppone l'utilizzo di mattoni dalla sagomatura mistilinea. Anche quest'ultima soluzione orienta verso la prima metà del Trecento: si pensi alle facciate del palazzo arcivescovile di Milano, del duomo di Crema, di San Bassiano di Lodi Vecchio e del braccio nord del transetto della cattedrale di Cremona.[25]

Il coronamento della facciata mostra un'ulteriore discrepanza rispetto al corpo longitudinale: consiste in archetti intrecciati a tutto sesto, che però sono sormontati da cornici di losanghine su fondo di intonaco bianco, in serie numerosa, tra listelli formati da laterizi: quest'ultimo è un elemento di continuità.

4. Conclusioni

Secondo Bordone l'assenza di un riferimento al cantiere della cattedrale nella descrizione della città di Asti di Ogerio Alfieri, alto funzionario e archivista del Comune[26] (fine XIII secolo), si dovrebbe spiegare con il fatto che in quel periodo i rapporti tra il vescovo e il Comune stesso erano molto tesi.[27] Tuttavia mi sembra significativo che i lasciti registrati nei *Necrologi* della cattedrale nell'ultimo ventennio del Duecento fossero destinati frequentemente alla riparazione del campanile e delle case canonicali, e non al cantiere della chiesa,[28] il che peraltro collima con ciò che sappiamo sulla ricostruzione della *truina* nel 1309 e sul crollo dell'edificio nel 1323, nonché con il contenuto dell'epigrafe sepolcrale di Guido Valperga. Anche le flagranti differenze stilistiche tra il campanile e la chiesa – sulle quali mi soffermerò in altra sede – destituiscono di fondamento la tesi secondo la quale la cattedrale era in costruzione nella seconda metà del XIII secolo.

Di più: le monofore cruciformi con espansioni in forma di giglio di Francia, che si aprono in facciata e nel transetto e danno luce ai sottotetti, non possono risalire a un momento anteriore al 1312, anno in cui iniziò la dominazione angioina ad Asti. Tuttavia, se nel 1327 il defunto vescovo Guido Valperga era ricordato come *inceptor* della cattedrale, peraltro a soli quattro anni di distanza da un crollo che interessò larga parte dell'edificio, difficilmente nel 1339 – anno nel quale Asti passò dagli Angiò ai marchesi di Monferrato – i lavori potevano essere prossimi alla conclusione. Non escludo che l'esibizione dei gigli di Francia debba essere letta come una scelta precisa di Arnaldo de Rosette: sia nel transetto, dato che nell'incrocio e nella cappella sud – lo si è visto – numerosi capitelli riportano il suo stemma, sia in facciata, da attribuire a un momento posteriore alla

[25] Per il palazzo Arcivescovile milanese, si veda la nota 22. Per gli altri edifici citati, si veda la nota 31.

[26] *Monumenta Historiae Patrie* 1848, col. 685.

[27] Bordone 2008, pp. 35-36. Lo studioso condivideva la ricostruzione di Romano e Gianasso (si veda la nota 3).

[28] *Ibi*, pp. 36-37, 40.

fine del dominio degli Angiò, tanto più che le numerose soluzioni che differenziano la facciata stessa dal corpo longitudinale e dal transetto avrebbero permesso di optare per un'apertura di altra tipologia senza difficoltà. In futuro sarà importante indagare ancora sulla figura di questo vescovo e sulle sue relazioni con le istituzioni secolari. In ogni caso, negli anni dell'episcopato di Baldracco Malabaila il *milieu* francese non doveva essere che un ricordo. Se questa ricostruzione è corretta e se – come credo – i lavori procedettero da est verso ovest, è possibile che al momento della morte di Arnaldo (1348) non mancasse molto alla fine dei lavori. A mio parere sono questi gli spunti che dovranno fornire la base per un'indagine futura, che dovrà portare ad approfondimento le conoscenze sui restauri, soprattutto per quanto riguarda i paramenti murari: allo stato attuale della ricerca la documentazione non dà appigli in questo senso.

Bibliografia

Beltramo S., in c.s., *L'architettura della chiesa: il cantiere e i temi costruttivi*, in G. Cariboni, N. D'Acunto (a cura di), *L'abbazia di Morimondo nei secoli XII e XIII: prospettive interdisciplinari*, Atti della giornata di studi (Morimondo 2019).

Benevolo G., 2005, *Bertrando del Poggetto e la sede papale a Bologna: un progetto fallito*, in M. Medica (a cura di), *Giotto e le arti a Bologna al tempo di Bertrando del Poggetto*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), pp. 21-35.

Bisson M., 2013, *L'architettura*, in G. Pavanello (a cura di), *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo: Pantheon della Serenissima*, Venezia, pp. 21-47.

Bonardi Tomesani C., 1978, *La cathédrale Sainte-Marie d'Asti*, in Société Française d'Archéologie (a cura di), *Congrès archéologique du Piemont*, 129e session (1971), Paris, pp. 371-377.

Bordone R., 2006, *Malabaila, Baldracco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, vol. 67, pp. 689-691.

Bordone R., 2008, *"Ast facta est quasi nova": il rinnovamento di edilizio di fine Duecento e i "benefattori" della nuova cattedrale gotica*, in *Ricami di pietra: una scultura medievale del Museo Diocesano di Asti*, Asti, pp. 31-46.

Cadei A., 1999, *La chiesa di S. Pietro a Viboldone nel contesto dell'architettura lombarda di tre secoli*, in *Un monastero alle porte della città: atti del Convegno per i 650 anni dell'abbazia di Viboldone*, Milano, pp. 207-230.

Caldano S., 2011, *L'architettura del duomo di Crema tra la fine del XII ed il XIV secolo: primi risultati di una revisione in corso*, in G. Cavallini, M. Facchi (a cura di), *La cattedrale di Crema: le trasformazioni nei secoli. Liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della Giornata di Studi (Crema 2011), Milano, pp. 63-85.

Caldano S., 2020, *Ordini mendicanti e urbanistica nel tardo medioevo: il caso di Vercelli*, in S. Beltramo, E. Garofalo, G. Guidarelli, C. Almeida Marado (a cura di), *La città medievale, la città dei frati: luoghi e spazi di confronto e scambi*, in M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic (a cura di), *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, convegno AISU (Bologna 2019), Torino, pp. 125-135.

Caldano S., in c.s.a, *Civitas remaneat et statum civitatis obtineat. L'impianto architettonico della cattedrale di Alessandria in età medievale: un aggiornamento*, «Artes», 1.

Caldano S., in c.s.b, *Il duomo di Crema e la sua piazza: architettura e città tra medioevo lombardo e rinascimento veneto*.

Cavagnino F., Bianchi M., 2018, *La cattedrale di Asti: la storia, l'architettura e le arti decorative del complesso episcopale più grande del Piemonte*, Asti.

Crosetto A., 2013, *Romanico ad Asti nel secolo XI: ricerche sulla città e sul territorio*, in A. Segagni Malacart, L.C. Schiavi (a cura di), *Architettura dell'XI secolo nell'Italia del nord: storiografia e nuove ricerche*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Pavia 2010), Pisa, pp. 235-244.

Dacquino P., 1973, *Il testamento di Arnaldo de Rosette*, «Gazzetta d'Asti», 20 giugno, p. 3.

Dacquino P., 1977, *La storia della nostra cattedrale*, in Gabrielli N., 1977, pp. 237-241.

Donato G., 1996, *Nuove acquisizioni per il gotico ad Asti*, «Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti», 48, pp. 107-126.

Donato G., 2001, *Scultura del Trecento ad Asti*, in di E. Pagella (a cura di), *Tra gotico e rinascimento: scultura in Piemonte*, Catalogo della mostra, Torino, pp. 48-59.

Donato G, 2008, *Ricami di pietra: una statua acefala del Battista dal gruppo episcopale di Asti*, in *Ricami di pietra: una scultura medievale del Museo Diocesano di Asti*, Asti, pp. 49-59.

Ferrari J., 2014, *"Secundum loci conditionem": storia e architettura della chiesa di San Francesco a Lodi*, «Archivio storico lodigiano», 133, pp. 159-200.

Gabiani N., 1920, *La cattedrale d'Asti nella storia e nell'arte*, Asti.

Gabrielli N., 1977, *Arte e cultura ad Asti attraverso i secoli*, Torino.

Gianasso E., 2008, *Le trasformazioni del XIX secolo*, in *San Francesco ritrovato: studi e restauri per il complesso francescano di Susa*, Torino, pp. 53-69.

Gianasso G., 1999, *Confronti e proposte di ricerca per la conoscenza delle maestranze attive ad Asti tra il XIII e il XIV secolo*, «Il Platano», 24, 2, pp. 7-40.

Ieni G., 1988, *Dall'*Ecclesia maior *al rifacimento del San Marco: la vicenda delle cattedrali alessandrine fra l'ultimo terzo del XII e la prima metà del XIX secolo*, in C. Spantigati (a cura di), *La cattedrale di Alessandria*, Alessandria, pp. 7-48.

Monaca G., 1987, *Asti: un duomo, una città*, Asti.

Monumenta Historiae Patriae 1848 = *Monumenta Historiae Patriae*, vol. 5, *Scriptores*, t. 3, Augusta Taurinorum.

Oddi R.F., Tosco C., 2009, *Modelli e sculture per l'ordine dei Predicatori: il portale del chiostro di San Giovanni di Saluzzo*, in R. Comba (a cura di), *San Giovanni di Saluzzo: settecento anni di storia*, Atti del Convegno (Saluzzo 2007), Cuneo, pp. 209-216.

Pagliara P.N., 2014, *Buon Governo, magnificenza e presenza dell'antico: i palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *Modernamente antichi: modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Roma, pp. 73-118.

Pia E.C., 2017, *Asti*, Spoleto.

Protocolli notarili 2009 = *I protocolli notarili dell'Archivio Capitolare di Asti (seconda metà del secolo XIV): regesti*, a cura di G.G. Fissore, B. Molina, G. Scarcia, Torino.

Romanini A.M., 1958, *La chiese a sala nell'architettura "gotica" lombarda*, «Arte lombarda», 3, 2, pp. 48-64.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica lombarda*, 2 voll., Milano.

Romano G., 1992, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, in G. Romano (a cura di), *Gotico in Piemonte*, Torino, pp. 15-49.

Rurali E., 2002, *San Bassiano di Lodi Vecchio*, in R. Cassanelli (a cura di), *Lombardia gotica*, Milano, pp. 295-297.

Scapino M., 1977, *La cattedrale di Asti e il suo antico borgo*, Asti.

Timbert A., 2005, *Technique et esthétique de la bague dans l'architecture gothique du Nord de la France au XIIe siècle*, «Archéologie médiévale», 35, pp. 39-50.

Tosco C., 2003, *La chiesa di San Domenico in Alba: analisi di un cantiere gotico*, «Alba Pompeia», 24, 2, pp. 5-24.

Trevisan, L., 2011, *Il tempio di San Lorenzo a Vicenza*, Treviso.

Vassallo, C., 1881, *Due epigrafi nella cattedrale d'Asti*, «Archivio storico italiano», IV, 7, pp. 415-431.

Voltini 2007, *L'architettura: spazi geometrizzanti e paramenti murari policromi*, in G. Andenna, G. Chittolini (a cura di), *Storia di Cremona. Il Trecento: Chiesa e cultura (VIII-XIV secolo)*, Azzano San Paolo, pp. 399-411.



fig. I – Siena. Veduta panoramica del Duomo Nuovo, con il cosiddetto 'facciatone' (foto dell'autrice).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b18

Marie-Ange Causarano

I grandi cantieri della prima metà del Trecento sul colle del Duomo a Siena. La cattedrale e l'ospedale di Santa Maria della Scala

Nel contributo si intende affrontare lo sviluppo e le profonde trasformazioni cui fu oggetto il colle del Duomo a Siena nel corso del Trecento, alla luce della crescita dei complessi monumentali che lo caratterizzarono nel tempo.

All'inizio del secolo, la città aveva raggiunto il momento di massima espansione, con un progressivo aumento nella densità del tessuto urbano, caratterizzato da un uso estensivo del mattone a partire almeno dalla metà del Duecento.[1] La prima metà del XIV secolo è considerata, infatti, l'età d'oro di Siena, contrassegnata da una continua crescita della popolazione e da una prolungata stabilità politica, parametri che accompagneranno la storia della città fino circa alla metà del secolo quando, nel 1348, la 'peste nera' dimezzò la popolazione urbana e pochi anni dopo, nel 1355, cadde il governo dei Nove, dopo quasi settant'anni di ininterrotto regime.

1. Il colle del Duomo tra XII e XIV secolo

Per meglio comprendere la configurazione assunta dal colle del Duomo nel Trecento, bisogna osservare che, alla vigilia della formidabile ascesa economica che caratterizzerà la città nel Duecento, tra la fine del XII e la metà del XIII secolo si assiste ad una progressiva distribuzione degli spazi[2] entro i quali andranno sviluppandosi i principali monumenti che configurarono la piazza fino alla piena età moderna: la canonica, con il chiostro e il cimitero, l'ospedale di Santa Maria della Scala – che nel 1257 ottiene l'autonomia dalla canonica – il battistero, il palazzo del vescovo e la cappella di San Giacomo.

Tra gli ultimissimi anni del Duecento e i primi decenni del Trecento (*fig.* 1), il pianoro superiore del colle del Duomo (*Planum Sancte Marie*) fu oggetto di continui acquisti di case e terreni da parte dell'Opera di Santa Maria, con l'intento di liberare spazio a scapito del tessuto urbanistico preesistente. Per capire a pieno l'impatto dei cantieri trecenteschi sul nucleo dell'antica *civitas*, bisogna indagare le 'stratigrafie urbane' precedenti e comprenderne la formazione. Negli ultimi decenni del XII secolo, la zona situata alle pendici settentrionali del colle, tra porta Salaria e la «via publica que pergit ad episcopatum»[3] – un ripido tratto di strada che terminava, almeno in parte, con un sistema a gradoni – fu oggetto di un'intensa attività costruttiva.

[1] Sulla diffusione e l'uso del mattone a Siena si rimanda a Balestracci 2000, pp. 417-428; Causarano 2017b, pp. 227-238.

[2] Sull'argomento, Giorgi, Moscadelli 2005, pp. 55-64; sull'evoluzione degli spazi e dei luoghi del potere nella Siena medievale, Causarano 2019, pp. 177-188.

[3] Giorgi, Moscadelli 2005, p. 51.

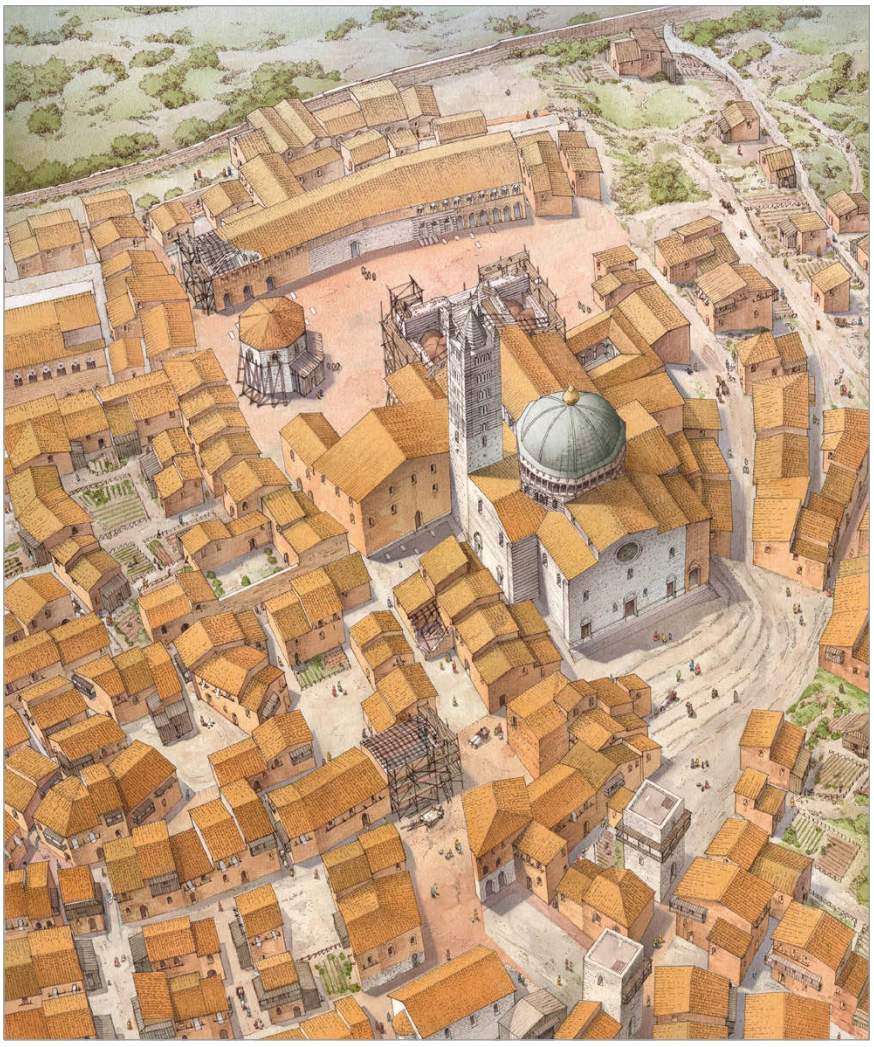


fig. 1 – Siena.
Tavola ricostruttiva del colle
del Duomo alla fine del XIII secolo
(Studio Inklink – Comune di Siena).

Il tessuto edilizio mostra ancora oggi la presenza di strutture di prestigio in quest'area (due torri, la chiesa di San Desiderio, alcuni edifici signorili) mentre sulla sommità del colle il complesso della cattedrale si trasformava progressivamente da cittadella polifunzionale fortificata[4] (*castellum*) ad area aperta, strutturata in edifici adibiti a scopi cultuali, assistenziali e di pubblica rappresentanza (il primitivo *hospitalis*/xenodochio della canonica, il battistero, il *palatium episcopi* ecc.).[5] Contigue al complesso canonicale vi erano poi tutta una serie di case, in alcuni casi 'solariate', dotate di orti con cantine ed annessi.

Nel corso del XII secolo l'edilizia che caratterizza il colle del duomo si connota per l'impiego esclusivo di conci di pietra calcarea (Calcare Cavernoso e Brecce di Grotti), a Siena detta 'pietra da torre', il litoide impiegato in assoluto con maggiore frequenza nell'edilizia cittadina tra XII e seconda metà XIII secolo. In conci di pietra era realizzato il duomo di fine X –XI secolo[6] così come, dalla metà del XII secolo, il grande ampliamento in *ecclesia maior* a croce latina. Il nuovo edificio era dotato di una seconda facciata rivolta ad oriente, che permetteva l'accesso ad un vano di collega-

4 Per la definizione del complesso canonicale come «articolata cittadella di tipo monasteriale», Brogini 1991-1992, p. 248.
5 Causarano 2019, p. 179.
6 Sulla cattedrale di XI secolo, Butzek 2010, pp. 108-114.



fig. 2 – Siena. Santa Maria della Scala, facciata dell'ospedale, in alto, il nucleo originario in pietra dell'antico ospedale (poi cappella), con a lato il palazzo del Rettore; in basso, la Casa delle Balie (foto dell'autrice).

mento con la chiesa superiore, e di un campanile turriforme. Sempre in pietra, doveva presumibilmente essere realizzato anche l'originario palazzo del vescovo;[7] alla fine del XII secolo, con lo stesso materiale fu poi costruito

[7] Sull'evoluzione della cattedrale tra fine X e XIV secolo, si rimanda a Causarano 2017a, Parte I.

anche il primo nucleo dell'ospedale di Santa Maria della Scala, situato lungo il limite meridionale del pianoro, dalla parte opposta rispetto alla probabile posizione originaria dell'antico *hospitalis* della canonica.[8]

Un altro periodo di forte impulso costruttivo si data alla metà circa del Duecento, quando assistiamo ad un intensificarsi di interventi sia nell'area retrostante la cattedrale che nella piazza situata tra la facciata occidentale del duomo e l'ospedale di Santa Maria della Scala.

In questi anni la cattedrale romanica – la cui terminazione orientale non era ancora stata portata a termine – viene profondamente modificata,[9] non solo dal punto di vista dei materiali (marmi e laterizi), ma anche nella nuova declinazione stilistica voluta da Nicola e Giovanni Pisano: nel giro di pochi anni si costruisce la cupola (1263) e, una volta completato il coro, si passa ad ampliare in larghezza il corpo basilicale (1268), rivestendolo di fasce alterne di marmi bianchi e 'neri'. Si procede poi alla trasformazione del vano sottostante il coro, decorato da uno splendido ciclo di affreschi, e all'edificazione della 'sacrestia vecchia' (anni '80). Infine, sotto Giovanni Pisano, il corpo basilicale viene allungato di una campata e dotato di una nuova facciata, completata entro il 1317 da Camaino di Crescentino.

Se il complesso episcopale è un susseguirsi di cantieri, l'ospedale di Santa Maria della Scala non è da meno (*fig.* 2). La sua rapida espansione – caratterizzata dal largo impiego del mattone –,[10] è segnata prima dalla trasformazione dell'antico xenodochio in cappella, dotata di un portico antistante, poi dalla costruzione del palazzo del Rettore (iniziato negli anni '70 e concluso nel 1290) e dall'edificazione del settore femminile dell'ospedale, la *domus pro gittatellis* (Casa delle Balie), terminata nel 1298. Sul retro, il complesso si amplia lungo il versante meridionale del colle, a scapito del tessuto urbano preesistente, caratterizzato da abitazioni in mattoni a pianta rettangolare, allineate lungo la strada che risaliva il pendio (la c.d. 'strada interna' del Santa Maria della Scala, l'antica via di Vallepiatta).

A questa ricca attività edilizia, tra la fine del Duecento e i primi anni del Trecento farà seguito la sistemazione dell'area circostante la cattedrale e dei principali assi viari di accesso al *Planum Sancte Marie*.

Per avere un'idea del tessuto urbano che caratterizzava la sommità e le pendici del colle fino ai primi anni del Trecento, bisogna però tenere presente che, come già accennato, mentre lungo il versante settentrionale le fonti testimoniano, con una certa frequenza, la presenza di strutture abitative di livello piuttosto alto, la qualità delle abitazioni è invece decisamente modesta nell'area immediatamente circostante il complesso della cattedrale, zona popolata in buona parte da artigiani e destinata di lì a poco a essere sgombrata da ogni tipo di edificio per la costruzione del Duomo Nuovo.

[8] Sull'ospedale di Santa Maria della Scala, Sordini 2010. L'edificazione di questo nuovo edificio ospedaliero di fronte alla facciata della cattedrale, visibile a chiunque si fosse recato in chiesa ma ubicato in un luogo ancora non densamente edificato, chiaramente in funzione di futuri sviluppi edilizi, è forse ascrivibile proprio al progetto di ampliamento del quartiere ecclesiastico, di cui fa parte anche la trasformazione dell'antica cattedrale in *ecclesia maior*.

[9] Gli anni 1259-1260 rappresentano un vero e proprio 'cambio di rotta' per la cattedrale e segnano, se così si può dire, la fine del cantiere di costruzione del duomo di età romanica, portato avanti per quasi un secolo.

[10] Nella seconda metà del Duecento il mattone diventa il materiale da costruzione privilegiato: l'incremento della sua produzione va di pari passo con l'aumento della domanda e segna, al tempo stesso, una svolta nell'edilizia della città, sia di quella signorile sia di quella cosiddetta 'minore', fino a connotare in maniera incisiva il paesaggio urbano (Causarano 2017b, pp. 229-230).

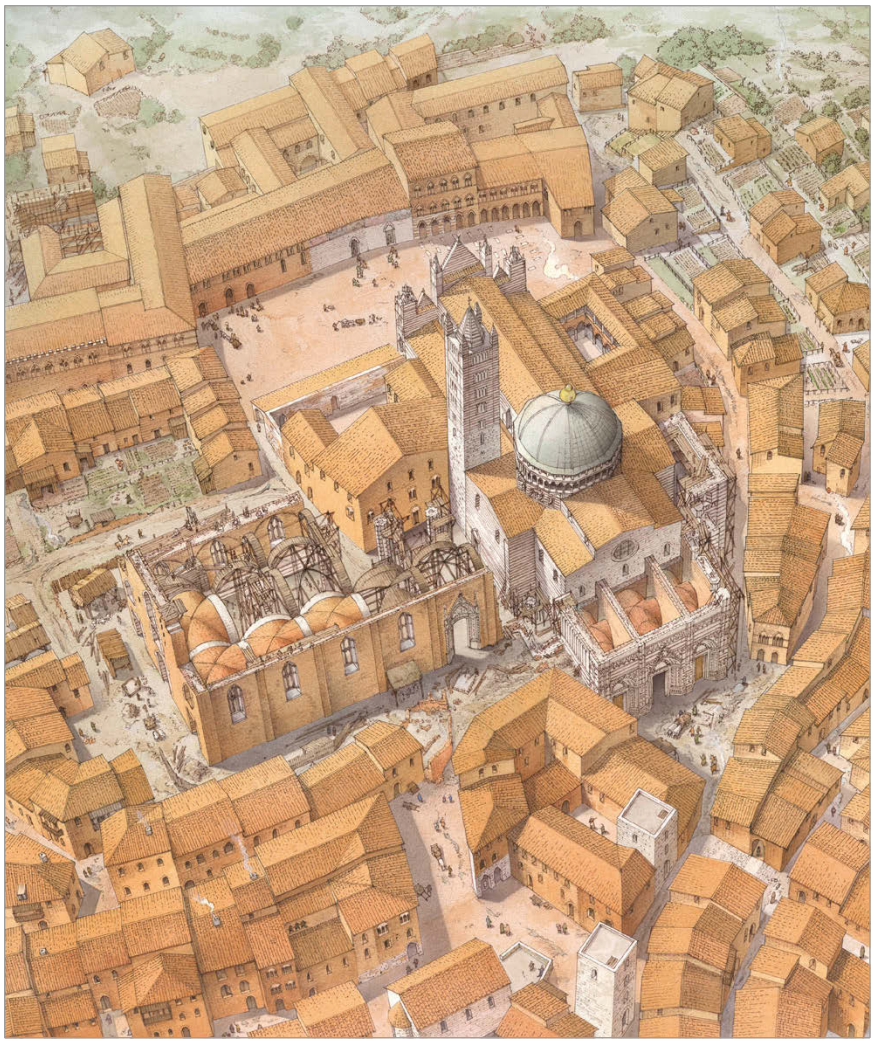


fig. 3 – Siena.
Tavola ricostruttiva del colle del Duomo alla metà del XIV secolo (Studio Inklink – Comune di Siena).

Tra il 1301 e il 1304, inoltre, era stata demolita la vecchia, e ormai pericolante, chiesa di San Giovanni, situata di fronte al Santa Maria della Scala, non molto distante dall'imbocco dell'attuale via del Capitano (l'antica *via Plani Sancte Marie*).[11]

2. I grandi cantieri del Trecento

I primi decenni del Trecento furono, per il colle del Duomo, anni di progetti grandiosi e trasformazioni radicali (*fig.* 3).

Nella cattedrale, vennero terminati i lavori alla facciata e al corpo occidentale della chiesa, con l'innalzamento della navata maggiore e l'apertura di grandi finestre trifore. A lavori appena conclusi, o in via di conclusione, già nel 1315 si deliberarono nuove grandiose opere relative all'ampliamento verso nord-est dell'edificio. In quell'occasione si decise di anteporre la nuova chiesa di San Giovanni alla facciata orientale del duomo, costruendovi sopra

[11] Alla fine del XIII secolo la struttura era già pericolante e nel 1296, con una delibera, si sancì l'intenzione di demolirla e di affidare l'incarico della sua riedificazione a Giovanni Pisano, progetto che il capomaestro elaborò ma non realizzò, e che prevedeva la sua ricostruzione a breve distanza, all'altezza del campanile della cattedrale, area in seguito occupata dal Duomo Nuovo (Causarano 2017a, p. 98).

il prolungamento del coro – che veniva così raddoppiato in lunghezza – ampliando contestualmente di una campata i bracci del transetto.

L'ampliamento della parte orientale del duomo fu preceduto da grossi lavori di sterro e consolidamento del terreno a causa del brusco dislivello esistente dietro il coro, elemento questo che avrebbe determinato il forte innalzamento della porzione orientale della cattedrale. Da ciò, probabilmente, la scelta di collocare, con una singolare soluzione architettonica, il nuovo battistero nelle strutture che dovevano sostenere l'ampliamento del coro, invece di ricostruirlo nella vecchia sede. Questa decisione comportò la creazione di un'altissima facciata,[12] rimasta incompiuta: il nuovo fronte orientale del duomo doveva legare tra loro le fabbriche in costruzione (il battistero e il coro soprastante), che non si caratterizzavano più per l'alternanza di fasce di marmo bianco e 'nero' ma per la presenza di filari di serpentinite molto più radi, in media uno ogni 4-6 filari di marmo bianco.

Con l'avvio del cantiere del battistero (1316/17), sotto Tino di Camaino – documentato come capomaestro nel 1320 ma impegnato nel cantiere della cattedrale fin dal 1315[13] – l'antico versante settentrionale della collina si trasforma, dunque, in una grande cava a cielo aperto, destinata ad accogliere le nuove grandiose strutture. Nel 1320 si lavora al *fundamento* della facciata, con evidenti difficoltà visto che di lì a poco, nel 1322, l'Opera e il governo dei Nove nominano una commissione, composta da maestri senesi (Lorenzo Maitani e Nicola di Nuto) e fiorentini (Cino di Francesco, Tone di Giovanni e Vanni di Cione), che osservò l'insufficienza delle fondamenta nei lavori svolti fino ad allora e una complessiva incoerenza progettuale, evidenziata dalle dimensioni delle strutture murarie, troppo sottili per elevarsi fino all'altezza per cui erano state progettate, cioè fino al coro. Nel giugno 1326 si chiusero le volte della nuova chiesa di San Giovanni, una sala rettangolare trasversa, divisa da due pilastri in tre navate coperte da volte ogivali; nel 1333, quando con ogni probabilità tutta la parte inferiore della facciata e i fianchi dell'edificio erano già stati costruiti fino alla cornice sopra i portali, viene richiesta una nuova perizia per determinare le modalità di proseguimento dei lavori in vista della costruzione delle due nuove campate del coro.[14]

In questi stessi anni, sull'altro lato del colle, l'ospedale di Santa Maria della Scala continua a crescere attraverso l'acquisizione di immobili e la costruzione di ambienti legati allo sviluppo della funzione assistenziale: tra il 1319 e il 1325 l'ente compra alcune case confinanti con via di Vallepiatta, progressivamente inglobata all'interno dell'edificio, per la costruzione del nuovo pellegrinaio degli uomini (1327). Dieci anni dopo (1336-1338) inizia la costruzione di una nuova ala dell'ospedale, destinata alla cura, all'ospitalità e all'accoglienza delle donne sole e dei bambini abbandonati, completando così la facciata lungo il lato meridionale del colle.

Nel complesso episcopale invece, dopo il 1333 i lavori al battistero sembrano rallentare: i registri dell'Opera non documentano infatti un particolare incremento nell'acquisto di mattoni per gli anni 1334-1335, dato questo che ci induce a pensare che l'innalzamento delle pareti destinate a sostenere il coro soprastante non avanzasse con particolare celerità.

[12] L'altezza della facciata supera i 40 m.
[13] Giorgi, Moscadelli 2005, p. 92.
[14] Borgherini 2001, pp. 46-47.

Nell'inverno 1339/1340 – quando si interruppe il cantiere per dare inizio al progetto del Duomo Nuovo – la costruzione era probabilmente arrivata fino all'imposta degli archi delle finestre del coro.[15]

Nel frattempo, il 23 agosto 1339, il Consiglio generale del Comune aveva ufficialmente approvato – con 212 voti favorevoli e 132 contrari – il progetto per la costruzione di una nuova grandiosa cattedrale.[16] La chiesa esistente doveva diventare il transetto della nuova immensa basilica cruciforme che, collocata nel *Planum Sancte Marie*, si sarebbe inserita perpendicolarmente, con il corpo longitudinale, nel fianco sud-est del 'vecchio' duomo. Si manteneva, così, il sistema di accesso orientale alla cattedrale che, dall'attuale piazza San Giovanni, portava con una scalinata fino al pianoro superiore: nel punto di arrivo, fu realizzata la porta di accesso laterale del Duomo Nuovo, tuttora conservata, opera di Giovanni d'Agostino.[17]

Le vicende del cantiere sono note:[18] nel gennaio 1340 iniziano i primi scavi del *fondamento* della facciata (il c.d. 'facciatone') e alle fondazioni si lavorò fino a marzo mentre, contestualmente, si procedeva già alla produzione degli elementi marmorei del rivestimento degli alzati. È probabile che quando iniziarono i lavori, le soluzioni architettoniche dovevano ancora essere in gran parte da definire.[19] Nondimeno, nel 1345, il cantiere era già a uno stadio avanzato, con alcune zone delle navate in larga parte già costruite, come si evince dalla documentazione in cui si trovano riferimenti al riempimento delle colonne, ai paramenti murari, alle volte e alle centine necessarie per la loro armatura.[20]

I lavori procedettero quindi, velocemente e in contemporanea, in aree differenti della fabbrica fino alla peste del 1348 che – oltre a causare probabilmente la morte di Giovanni d'Agostino – sancì una battuta d'arresto nel cantiere della nuova cattedrale ma non l'abbandono del progetto, affidato a Domenico d'Agostino. Dopo un periodo di interruzione, nel 1353 riprese il finanziamento periodico da parte del Comune all'Opera di Santa Maria e, con esso, il cantiere riacquistò un relativo slancio, nonostante la grave crisi economica e demografica ed il conseguente aumento dei costi di materiali e manodopera. Nei primi anni '50 si proseguì la copertura della navata destra (1350/51), la costruzione della navata centrale (1353/54), la zona di congiunzione tra il portale laterale e la chiesa preesistente (1354/55), l'area sopra al battistero (1356/57).[21]

Si poneva ora il problema di come adattare le vecchie strutture alle nuove, con le ingenti demolizioni necessarie (cupola, campanile, parte delle volte del 'vecchio' duomo, palazzo episcopale) e i sempre più forti dubbi della

[15] Giorgi, Moscadelli 2005, pp. 93-95; ipotesi già avanzata in Lusini 1911-1939, I, p. 239 e Carli 1979, pp. 24-26.

[16] *Documenti per la storia* 1854-1856, I, n. 49.

[17] Fin dal mese di marzo 1340 la carica di capomaestro era stata affidata a Giovanni d'Agostino anche se, vista l'importanza del progetto, nel dicembre 1339 si ritenne opportuno chiamare a collaborare all'impresa anche Lando di Pietro: la sua presenza a Siena durò però soltanto pochi mesi, morì infatti nel luglio 1340.

[18] Sulla fabbrica, i maestri e le sculture del Duomo Nuovo si veda il recente volume di Roberto Bartolini (Bartalini 2019).

[19] Il proseguire di un'intensa attività progettuale, anche dopo l'avvio dei lavori, sembra infatti confermata dagli acquisti di pergamene da parte dell'Opera per *disegniamenti del duomo* (Bartalini 2019, p. 21).

[20] Dal luglio 1340 al giugno 1344 la documentazione contabile dell'Opera è purtroppo andata perduta.

[21] Giorgi, Moscadelli 2005, p. 100, n. 243.

committenza riguardo la loro opportunità. A ciò si aggiunse, nell'aprile 1357, l'apparire di gravi lesioni nelle parti già edificate, tali da consigliare – nell'unica perizia a noi giunta, richiesta a maestri senesi e fiorentini, tra i quali Benci di Cione e Francesco Talenti – l'abbattimento e una loro riedificazione, anche se i dissesti erano così gravi da fare temere un nuovo crollo. La crisi della fabbrica era irrimediabile e, nel maggio dello stesso anno, si decise per la completa demolizione delle colonne, delle volte e delle pareti soprastanti, lasciando in piedi solo i muri perimetrali.[22]

Ad agosto dello stesso anno riprendono con regolarità i lavori di ampliamento al coro della 'vecchia' cattedrale, finalizzati ora alla sola conclusione delle strutture sopra il battistero, portate a termine intorno alla metà degli anni '60.

Quanto rimaneva della grandiosa fabbrica del Duomo Nuovo è destinato a rimanere inutilizzato (*fig.* I), divenendo così uno dei più famosi esempi di 'cantiere interrotto' oggi conservato.

3. Brevi note conclusive

Nel Trecento le presenze che realmente qualificavano la colle del Duomo sono le istituzioni religiose e assistenziali che vi si concentrano, rendendo questa zona un *unicum* nel paesaggio cittadino: l'episcopato, il Capitolo e l'Opera della cattedrale, gli ospedali di Santa Maria della Scala e di Monna Agnese.

La trasformazione topografica del colle va però di pari passo con la generale ridefinizione e la progressiva scomparsa della trama insediativa nel pianoro sommitale. Nel corso del secolo, infatti, questi enti arriveranno a possedere gran parte degli edifici e dei suoli edificabili nel Piano di Santa Maria e nella retrostante zona di Vallepiatta. La loro continua espansione trasformò progressivamente questa parte di città, con un impatto che potremmo definire 'in negativo' dal momento che comportò la cancellazione quasi completa di articolati quartieri per fare spazio alle nuove grandiose fabbriche in costruzione.

I grandi complessi architettonici che caratterizzarono nel Trecento il colle del Duomo, con i loro ambiziosi programmi edilizi, ne accentuarono dunque la funzione di centro della vita religiosa e dell'attività assistenziale cittadina, favorendo così lo sviluppo di un vero e proprio 'polo religioso' a cui faceva da contraltare l'area del Campo,[23] il più importante luogo di rappresentanza civica e politica della città, che assume anch'essa la sua configurazione definitiva alla metà del secolo.

[22] *Ibidem*, p. 102.

[23] Sulla costruzione di palazzo Pubblico e la ridefinizione della piazza del Campo, Gabbrielli 2010, pp. 167-204.

Bibliografia

Balestracci D., 2000, *Produzione e uso del mattone a Siena nel Medioevo*, in P. Boucheron, H. Broise, Y. Thébert (dir.), *La brique antique et médiévale. Production et commercialisation d'un matériau*, Actes du Colloque International (Saint-Cloud, 16-18 novembre 1995), Collection de l'École Française de Rome – 272, Roma, pp. 417-428.

Borgherini M., 2001, *Disegno e progetto nel cantiere medievale. Esempi toscani del XIV secolo*, Milano.

Brogini P., 1991-1992, *Lo sviluppo urbanistico di Siena fino all'età precomunale*, Tesi di Laurea, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Siena, relatore D. Balestracci, Siena.

Bartalini R., 2019, *Il Duomo Nuovo di Siena. La fabbrica, le culture, i maestri, le dinamiche di cantiere*, Cinisello Balsamo (MI).

Butzek M., 2010, *Il Duomo di Siena: ipotesi su alcuni documenti del Duecento e sulle vicende costruttive della parte orientale della chiesa*, «Prospettiva», 139-140 (2010), pp. 108-114.

Carli E., 1979, *Il Duomo di Siena*, Genova.

Causarano M.-A., 2017a, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Causarano M.-A., 2017b, *Mensiocronologia e produzione dei laterizi a Siena in età medievale e moderna (XII-XIX sec.)*, «Archeologia dell'Architettura», XXII, pp. 227-238.

Causarano M.-A., 2019, *Vescovi, Comune ed élites cittadine. Spazi e luoghi del potere nella Siena medievale*, «Hortus Artium Medievalium», XXV, pp. 177-188.

Documenti per la storia 1854-1856 = *Documenti per la storia dell'arte senese*, a cura di G. Milanesi, 3 voll., Siena

Giorgi A., Moscadelli S., 2005, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, in P.A. Riedl, M. Seidel (hrsgg.), *Die Kirchen von Siena*, Beiheft, 3, München.

Gabbrielli F., 2010, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena.

Sordini B., 2010, *Dentro l'antico Ospedale. Santa Maria della Scala, uomini, cose e spazi di vita nella Siena medievale*, Siena.

Lusini V., 1911-1939, *Il Duomo di Siena*, 2 voll., Siena.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b19

Piotr Pajor

From Rome to Cracow: the architectural setting of the relics of saint Stanislaus in the XIV century*

1. Exposition of the relics of saint Stanislaus in Cracow cathedral

Cracow cathedral, in its present shape built between 1320 and 1364, was on many levels a focal point of the late medieval kingdom of Poland.[1] Situated next to the royal residence, from 1320 it served as a place of coronations and the royal burial site. Moreover, the cathedral houses the relics of saint Stanislaus, one of the Polish national saints, as well as the early Christian martyr saint Florian; the latter, however, in that time no longer played a truly significant role in the local liturgy. An altar containing the relics of both saints, covered with a XVII century canopy, is situated at the crossing of the nave and the transept (*figs.* I-1). Despite the reconstruction of its setting, the shrine was not moved and is still located in the same place as in the late middle ages. The whole arrangement is particularly striking because of the characteristic spatial layout of the church. The position of the shrine marks the very centre of the cathedral, as its nave, having only three bays, is very short, even shorter than the choir, which makes the plan of the whole church almost central. The shrine is also situated at the crossing of the two main functional and optical axes of the church. It faces both the western, and now main, entrance in the west wall of the nave and the south portal in the transept, which used to serve the clergy as well as king and court.

Such an exposition of the relics seems to have no parallels in Late Medieval architecture. Thus, it is crucial to determine whether such a location of the shrine was the creation of the XIV century founders and whether it was intended from the very beginning of the works in 1320.

2. Earlier translations and settings of the relics

Since the late XIX century and the pioneering work by Ignacy Polkowski, it has been widely accepted that the Gothic cathedral has inherited some aspects of its sacred topography, including the position of saint Stanislaus' shrine, from its Romanesque predecessor.[2] Stanislaus was a bishop of Cracow in the third quarter of the XI century and, according to the tradition, he was assassinated by King Bolesław the Generous while celebrating mass in Staint Michael's church known as *on the Rock*. His body was initially

fig. I – Cracow. Cathedral, interior looking East with the shrine of saint Stanislaus in the middle (photo by the author).

* This paper originated as part of research project no 2016/21/B/HS2/00598 kindly financed by the Polish National Science Center.

1 For general issues see Crossley 1985, pp. 18-83.

2 Polkowski 1885, pp. 12-15; see also Wojciechowski 1900, pp. 86-87; Crossley 1985, p. 48; Rożnowska-Sadraei 2008, p. 71.

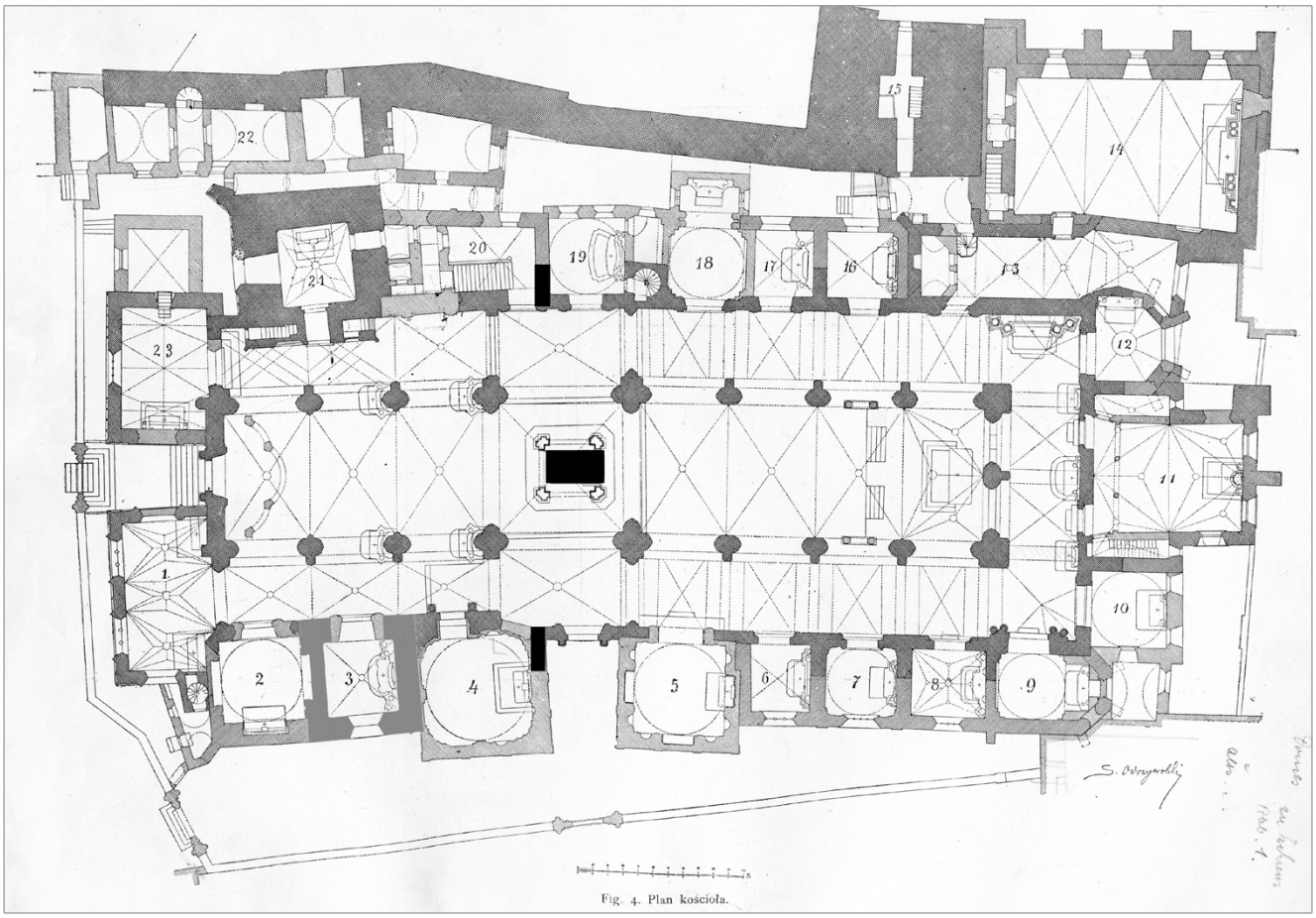


fig. 1 – Cracow. Cathedral, the shrine of saint Stanislaus and unfinished buttresses in the transepts marked in solid black (ground plan after Wojciechowski 1900, p.12, modified by the author).

buried there, but ten years later it was moved to the cathedral.[3] This event, however, was a delayed proper funeral suitable for the bishop rather than the beginning of the cult. The latter occurred no earlier than 100 years later.[4]

In 1253 Stanislaus was officially canonized by Pope Innocent III. This was the successful outcome of a long campaign, led especially by Prandota, the Bishop of Cracow at the time. Several literary sources suggest that in the 1240s Prandota moved the martyr's bones from the grave under a cathedral pavement and elevated them in the new vessel.[5] One year after the canonization, on 8 May 1254, it was celebrated in Cracow in a gathering of several bishops and dukes and the relics were moved again.[6] It is generally agreed that this was the very moment when the relics were translated to the central point of the nave of the Romanesque cathedral; however, no medieval source suggests such a course of events. Moreover, Pope Alexander IV issued a bull granting indulgence on the occasion of the translation of saint Stanislaus' relics as late as February 1256.[7] The bull mentions the translation *de loco ad locum*, but does not state precisely where both places were. Only the *Vita maior* set down by the Dominican friar Wincenty of Kielcza a few years after the canonization mentions that the relics were laid

3 *MPH* 1884, pp. 282, 394.
4 Labuda 2000, pp. 134-138; Starnawska 2008, pp. 201-202.
5 *MPH* 1884, p. 399.
6 *MPH* 1970, p. 101; Długosz 1887, pp. 149, 176-177.
7 *KDKK* 1874, p. 51.

in medio ecclesiae, yet in the author's opinion that took place during the first XI-century translation from *the Rock*, not during the canonization feast.[8]

In the mid-XV century the chronicler Jan Długosz mentioned that in the chapel dedicated to Saint Peter and Saint Paul there was a stone sarcophagus which was once used to enclose the saint Stanislaus relics and, although empty, was still displayed there.[9] The chapel was demolished in the mid-XVII century and no trace of the object mentioned by Długosz survived. According to the local tradition, it was Prandota who erected the original chapel. It was heavily reconstructed or even demolished and built anew during the XIV century campaign and consecrated in 1349. At this time there were no relics inside, as the chapel was described in one of Bishop Bodzanta's documents as being situated next to the saint Stanislaus' tomb.[10] The tradition of some link between the relics and the chapel was, however, long lasting. In the 1620s, during the work on the present monumental canopy, when the reliquary had to be temporarily removed from the crossing, it was placed inside the chapel of Saint Peter and Saint Paul.[11] Most importantly, Długosz mentioned several times that the relics of the Stanislaus' arm were presented in the same chapel.[12] These premises suggest that it was to the chapel of St Peter and Paul that Prandota some time after the canonization moved saint Stanislaus' body to. Perhaps it was still there in 1336, from which time we have information about donations left by the pilgrims to the tomb, which was probably accessible despite the construction works in the nearby area of the transept.[13] On the other hand, the relics were moved again before 1349, this time to their final location in the central bay. The most probable date seems to be 1346, when the choir was dedicated.

3. Exposition of the relics and the design of the XIV century cathedral

Many architectonic premises suggest that such a specific setting of the relics was not intended at the beginning of the construction of the gothic cathedral. The transept is unusually short and does not cross the outline of the lateral walls of the ambulatory. Each arm consists only of a single bay and its dimensions are close to the bays of the main vessels of the nave and choir, although rotated 90 degrees. Such a plan, despite its apparent uniformity, was employed when works in the transept were already in progress. Both north and south walls of the transept contain unfinished buttresses adjacent in about two-thirds of their length looking from the East. The buttress by the north wall, discovered in the late XIX century, is clearly visible within the wall between the chapels of Saint Nicolas and Saint Thomas.[14] Its southern counterpart was discovered very recently in the crypt beneath the chapel of Saint Peter and Saint Paul (*fig.* 1). Both buttresses are made of small limestone blocks that are, in fact, debris from the demolished Romanesque cathedral.

[8] *MPH* 1884, p. 394.
[9] Długosz 1887, pp. 233-234.
[10] *KDKK* 1874, p. 238.
[11] Czyżewski 2003, pp. 27-28.
[12] *MPH* 1884, p. 447; Długosz 1887, p. 403.
[13] *KDKK* 1874, p. 202.
[14] First described by Wojciechowski 1900, pp. 83-84.



fig. 2 – Cracow. Cathedral, upper register of the south transept façade (photo by the author).

This material is characteristic for the earliest stage of the construction of the choir and was used profusely in the lateral walls of the ambulatory. Moreover, the south transept in its western part is very irregular. The line of the south wall is distorted as its western section goes diagonally. The angle is situated directly above the abandoned buttress in the crypt. The present window in the southern wall of the transept has a regular shape and position, but in fact is an early modern creation remodelled several times during the XIX century. Yet some remains of another, walled up, window are clearly visible from the outside. It was wider than the present one and situated lower, had a limestone frame, and, above all, was a little further east. Thus it was located in the middle of the regular part of the south transept wall, but not the whole facade with the diagonal western section. Judging by the bricks' format, it was probably walled up and replaced with the present window in the XVII century (*fig.* 2).

4. European context and possible sources of the shrine in the transept

This leads to the conclusion that the transept was originally designed and partially built to be narrower. Its arms were to have the same dimensions as the bays of the aisles and ambulatory and thus to be completely invisible in the plan and remarkable only for their height. This form seems quite uncommon but has some precedents. The eastern, narrow transepts of English double-transepted cathedrals (e.g. Salisbury, Lincoln, York) may be the first association, yet the closest models are located upon the Upper Rhine. There are two churches in that region with extraordinarily narrow transepts – the collegiate of Saint-Pierre-le-Jeune in Strasbourg and the Antonites church in Pont-à-Mousson. The transept of the latter is situated in the middle of the church and has arms of the same dimensions as the bays of the aisles, and is visible only due to its height. Moreover, the windows in the gable walls are wider and situated lower than these in the clerestory. The original Cracow design shared all these features – the position of the transept in the middle of the church as well as the specific proportions and distribution of the windows. The church in Pont-à-Mousson – at the time still not completed – was consecrated in 1335, probably just a few years before the plans in Cracow were changed.[15] Both churches could have some common and now lost prototypes, yet the Rhenish design of the transept could also have been transferred as a drawing. It is generally agreed that the first master of the Cracow choir was quite familiar with the Upper Rhenish architectonic milieu, including the workshops of Strasbourg cathedral and the Cistercian church in Salem. The characteristic design of the choir clerestory in which each window is flanked by a pair of blind traceries is clearly derived from Strasbourg cathedral as there is a very similar composition on the so-called "D" drawing attributed to Erwin von Steinbach and on the western walls of the aisles.[16] All in all, the original design of the Cracow transept was probably introduced by the Rhenish architect, yet was not intended to play any significant role in the liturgy. This plan was changed when both east and much of the south walls were already constructed.

The extension of the transept was not the only decision made at that time which strongly affected the shape of the cathedral. Some parts of the romanesque cathedral that celarly were to have been demolished were instead preserved and incorporated into the new church. This included the crypt beneath the nave, the western towers and the chapel of Saint Peter and Saint Paul which, however, was t elongated and connected with the transept by the portal in the diagonal part of the south wall. This impacted on the plan of the whole western part of the church, which has a broken axis, an irregular south transept, a south aisle that narrows towards the east, and a floor level higher than that in the choir. It seems quite clear that new concept of the exposition of the saint Stanislaus altar in the crossing was the reason for all of these modifications.

Thus, the central position of the shrine in the cathedral must be considered as an independent concept of the XIV century founders; such a conclusion, however, makes any analysis especially troublesome. Gniezno

[15] Brachmann 2008, pp. 26-30.

[16] Węcławowicz 1987, pp. 165-174; Adamski 2014, pp. 219-222.

cathedral, the seat of the only Polish archbishopric, and the collegiate church in Hungarian Székesfehérvár were buildings undoubtedly known in Cracow. The first housed the relics of saint Adalbert and the latter was the burial place of saint Stephen, King of Hungary. In both churches the shrines were situated within the nave – in the westernmost bay in Gniezno and in the middle point in Székesfehérvár.[17] Both were, however, transept-less basilicas, like the Romanesque Cracow cathedral. The introduction of the transept as the setting for the shrine in Cracow must have had another source. Yet we know virtually no example of a XIII- or XIV century great church in which the patron's shrine was displayed in a similar manner. Only the example of Cologne cathedral can be mentioned, where, according to the XVII century Jesuit chronicler Herman Crombach, the relics of the Three Magi were originally intended to rest in the cathedral crossing.[18] This part of the church remained unfinished until the XIX century, so the idea was never executed, and it is rather unlikely that it was known about in Cracow. Thus, it seems reasonable to search for possible patterns and sources for Cracow cathedral out of the stock of contemporary architectonic solutions. It is important to recall that the very first transept in the history of architecture was introduced as the setting of a martyr's shrine – one in Constantinian basilica di San Pietro in Rome, a vast transversal space proceeding to a shallow apse that contained the first pope's grave.[19] This new element differentiated the Vatican basilica from the older Savior church in Lateran and was perhaps designed to accommodate crowds of pilgrims, though the symbolic meaning of the cruciform was also significant. This scheme became one of the basic models of the monumental church and was quickly followed by other important martyria. One of the earliest and most vital was the basilica di San Pietro Fuori le Mura, in which the apostle's shrine was moved to the crossing space, close to the triumphal arch leading towards the nave.[20] Such an idea remained popular in the following centuries. A particularly good example is the VI century basilica of Saint John in Ephesus, in which the eastern part consisted of five square bays formed into a cruciform with the grave of the Evangelist situated in the middle of the central bay.[21]

In the following centuries, due to the development of crypts and chapels, as well as the decline of the symbolic meaning of the transept, which was no longer specific to martyrs' sanctuaries, the tradition of situating saints' relics in the central point of a church with a transept vanished. It is vital, however, that in Rome itself the transept came back into fashion in the late XIII century, when several new churches with transepts were constructed and some of the old ones, above all the Lateran basilica, were reconstructed and gained transepts founded by Pope Nicolaus IV. The Lateran basilica possessed no apostolic grave, but its main altar was located in the crossing while the apse housed the papal throne.[22]

There is no proof that the model of the Early Christian basilica was deliberately followed in XIV-century Cracow. The diplomatic contacts between the royal court, not to mention bishoprics, and the papal curia were exten-

17 Janiak 2016, pp. 118-119; Marosi 2000, pp. 625-627.
18 Schulten 1982, pp. 61-62.
19 Armstrong 1974, pp. 12-14.
20 Krautheimer 1975, pp. 92-93.
21 *Ibidem*, pp. 256-258.
22 Bosman 2016, pp. 47-49.

sive, yet Polish envoys headed to Avignon not Rome. However, a number of Cracow cannons, as well as Bishop Jan Grot, studied in Bologna.[23] Moreover, according to the later tradition, King Wladislaus the Short himself, at the time an outcast, visited Rome during the jubilee of 1300.[24] Weak premises and the location of the shrine itself are, unfortunately, all we have to prove the Roman origin of the sacred topography of Cracow cathedral.

5. Relics of the head and the arm of saint Stanisalus in the sacred topography of the cathedral

The spatial arrangement of saint Stanislaus' relics was not, however, limited to the shrine in the crossing. Some parts of them were presented in two chapels flanking the nave. As mentioned above, exposition of the relics of the arm and empty sarcophagus in the chapel of Saint Peter and Saint Paul is confirmed in the mid-XV century. The chapel was connected to the aisle by a small, 0.5 m-wide, arcade which was considered as a kind of hagioscope (*fig.* 3).[25] While certain hagioscopes, however, are rather small windows,[26] this is instead a narrow tunnel, resembling the so-called Holy Hole, a tunnel beneath the altar platform in Winchester cathedral that allows closer physical, albeit not visual, contact with the relics above.[27] The head of saint. Stanislaus was kept on the other side of the nave, in the Saint Nicolas chapel, which was probably also reconstructed from the pre-existing structure.[28] In the XV century, during festive days, the saint's head was displayed on the narrow balcony over the arcade leading to the chapel.[29] The three places where saint Stanislaus' relics were presented made a line perpendicular to the main axis of the cathedral, marked by the high altar, the shrine of saint Stanislaus, and the west doors. Such an arrangement slightly resembles the later Prague cathedral, where altars of saint Venceslaus, saint Vitus, saint Adalbert and saint Sigismund were distributed to form a great cross inscribed into the plan of the church.[30] The situation in Cracow was, however, more specific, because the sacred topography of the whole church was dominated by relics of a single saint. Perhaps the closest analogy can be found in Canterbury cathedral. In its new choir, started in 1174, relics of Saint Thomas Beckett were laid in the spacious chapel dedicated to the Holy Trinity. At its east end another chapel, housing the relics of the top of Becket's head, was adjacent. At the same time, however, the original, now empty grave was still worshiped in the crypt below.[31] This surprising similarity is even more striking when considering that both shrines were dedicated to saints with very similar lives – bishops who were murdered as a consequence of arguments with their kings.

[23] Ożóg 1995, pp. 29-38.
[24] Długopolski 2009, pp. 61-65.
[25] Wojciechowski 1900, pp. 140-142.
[26] See Le Pogam 2003, pp. 171-178.
[27] Crook 2011, pp. 176-178.
[28] Crossley 1985, pp. 30-31, 48-50; Walczak 1992, pp. 7-28; Rożnowska-Sadraei 2008, pp. 237-239; Węcławowicz 2014, pp. 75-77.
[29] Walczak 1992, pp. 7-28.
[30] Crossley 2001, pp. 51-53; Uličný 2015, pp. 191-195.
[31] Kidson 1993 pp. 969-991; Binski 2004, pp. 3-28.



fig. 3 – Cracow. Cathedral, walled-up arcade in the diagonal section of the south transept wall, that formerly led to Saint Peter and Saint Paul chapel. The tunnel to the chapel visible on the right (photo by the author).

6. Conclusion

The XIV century was an age of great innovation and creativity for central-european architecture, in both artistic matters and functionality. Cracow cathedral focuses most of these tendencies, as stylistically it is a kin of the avant-garde Rhenish churches, while its spatial layout mixes some Cistercian traditions of a rectangular choir with ambulatory and distribution of altars, which can be associated with patterns as distant as those in Rome and Canterbury.

Bibliography

Adamski J., 2014, *Rola Strasburga i Górnej Nadreni w rozwoju XIV-wiecznej architektury sakralnej w Polsce i na Śląsku*, in T. Janiak, D. Stryniak (a cura di), *Średniowieczna architektura sakralna w Polsce w świetle najnowszych badań*, Gniezno, pp. 215-237.

Armstrong G., 1974, *Constantine's Churches: Symbol and Structure*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 33, 1, pp. 5-16.

Bosman L., 2016, *S. Giovanni in Laterano and Medieval Architecture: The Significance of Architectural Quotations*, in M. Verhoeven, L. Bosman, H. Van Asperen (a cura di), *Monuments & Memory: Christian Cult Buildings and Constructions of the Past: Essays in honour of Sible de Blaauw*, Turnhout, pp. 43-52.

Binski P., 2004, *Becket's Crown. Art and Imagination in Gothic England*, New Haven–London.

Brachmann C., 2008, *Um 1300. Vorparlerische Architektur im Elsass, in Lothringen und Südwestdeutschland*, Korb.

Crook J., 2011, *English Medieval Shrines*, Woodbridge.

Crossley P., 1985, *Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Church Architecture in Lesser Poland 1320-1380*, Kraków.

Crossley P., 2001, *Bohemia Sacra and Polonia Sacra. Liturgy and History in Prague and Krakow Cathedrals*, «Folia Historiae Artium», 7, pp. 49-69.

Czyżewski K., 2003, *Srebrne wyposażenie średniowiecznego ołtarza św. Stanisława w Katedrze Krakowskiej*, «Folia Historica Cracoviensia», 9, pp. 11-52.

Długosz 1887 = Joannis Dlugossi *Opera. Vita S. Stanislai – Vita B. Kunegundis – Vitae episcoporum poloniae – Vita Sbignei de Oleśnica cardinalis – Clenodia. Banderia Prutenorum – Epistolae*, a cura di I. Polkowski, Ż Pauli, Cracoviae.

Długopolski E., 2009, *Władysław Łokietek na tle swoich czasów*, Kraków.

Janiak T., 2016, *Romańska katedra w Gnieźnie*, in *Chrzest – św. Wojciech – Polska. Dziedzictwo średniowiecznego Gniezna,* Gniezno, pp. 105-130.

KDKK 1874 = *Kodeks dyplomatyczny katedry krakowskiej ś. Wacława*, vol. 1, a cura di F. Piekosiński, Kraków.

Kidson P., 1993, *Gervase, Becket, and William of Sens,* «Speculum», 68, pp. 969-991.

Krautheimer R., 1975, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Baltimore.

Labuda G., 2000, *Święty Stanisław, biskup krakowski, patron Polski. Śladami zabójstwa – męczeństwa – kanonizacji*, Poznań.

Le Pogam P.-Y., 2003, *The Hagioscope in the Princely Chapels in France from the 13th to the 15th Century*, in J. Fajt (a cura di), *Court chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration: Proceedings from the International Symposium*, Praha, pp. 171-178.

Marosi E., 2000, *Das Grab des heiligen Stephan in Stuhlweißenburg (Székesfehérvár),* in A. Wieczorek, H.-M. Hinz (a cura di), *Europas Mitte um 1000*, Stuttgart, vol. 2, pp. 625-627.

MPH 1884 = *Monumenta Poloniae Historica. Pomniki dziejowe Polski*, vol. 4, Lwów.

MPH 1970 = *Monumenta Poloniae Historicaseries nova,* vol. 8: *Kronika wielkopolska*, a cura di B. Kürbis, Warszawa.

Ożóg K., 1995, *Intelektualiści w służbie Królestwa Polskiego w latach 1306-1382*, Kraków.

Polkowski I., 1885, *Grób i trumna ś. Stanisława na Wawelu. Studium archeologiczno-historyczne*, Kraków.

Rożnowska-Sadraei A., 2008, *Pater Patriae. The Cult of Saint Stanislaus and the Patronage of Polish Kings 1200-1455*, Kraków.

Schulten W., 1982, *Der Ort der Verehrung der Heiligen Drei Könige*, in *Die Heiligen Drei Könige – Darstellung und Verehrung. Katalog zur Ausstellung des Wallraf-Richartz- Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln*, Köln, pp. 61-72.

Starnawska M., 2008, *Świętych życie po życiu. Relikwie w kulturze religijnej na ziemiach polskich w średniowieczu*, Warszawa.

Uličný P., 2015, *The Choirs of St Vitus's Cathedral in Prague: A Marriage of Liturgy, Coronation, Royal Necropolis and Piety*, «Journal of the British Archaeological Association», 168, pp. 186-233.

Walczak M., 1992, *Przemiany architektoniczne katedry krakowskiej w pierwszej połowie XV wieku i ich związek z działalnością fundacyjną kardynała Zbigniewa Oleśnickiego*, «Studia Waweliana», 1, pp. 7-28.

Węcławowicz T., 1987, *Paul Crossley, Gothic Architecture in the Reign of Kasimir the Great. Curch Architecture in Lesser Poland 1320-1380, Kraków 1985, s. 492, il. 240, 8 map*, «Folia Historiae Artium», 23, pp. 165-174.

Węcławowicz T., 2014, *Królewski kościół katedralny na Wawelu. W rocznicę konsekracji 1364-2014*, Kraków.

Wojciechowski T., 1900, *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b20

Luigi Carlo Schiavi

Una storia minore del Trecento milanese

La trasformazione medievale dell'antichissima basilica di San Simpliciano, fuori porta Comasina, che portò al diradamento dei sostegni di navata e all'inserimento di una copertura integrale con volte a crociera costolonata (*fig.* I), non è stata fatta oggetto, fino agli ultimi anni, di studi analitici, ed è soprattutto una vicenda largamente fraintesa: universalmente assegnato al tardo romanico,[1] l'intervento si deve invece collocare in un orizzonte trecentesco, sia pure come ultima tappa di una sequenza di campagne costruttive scalate nel tempo, a partire dal XII secolo. Proprio questo fraintendimento sulle cronologie ha fatto sì che l'antica basilica rivestisse, negli studi sul Duecento e Trecento lombardo segnati dal magistero di Angiola Maria Romanini, un ruolo non solo importante, ma anzi paradigmatico e preliminare, in relazione alla fortuna, anche in terra lombarda, e con sue peculiari caratteristiche, della tipologia della "chiesa a sala".[2]

La revisione che qui in estrema sintesi presento è esito di una ricerca di carattere archeologico e storico-architettonico sulle fasi costruttive di San Simpliciano, condotta insieme a Paola Greppi a partire dal 2018, e di cui si è già data qualche preliminare comunicazione dei risultati.[3] D'altra parte il recente rinvenimento, tra i fondi archivistici dell'Università degli Studi di Pavia, delle bozze dell'*Architettura gotica in Lombardia* del 1964, con ampi interventi della Romanini sul testo, che meritano uno studio attento, se non anche un'edizione critica per la qualità letteraria di un'opera a tutt'oggi insuperata, suggerisce di affrontare il tema su un piano anche, se non soprattutto, storiografico: nelle pagine di quella celebre opera San Simpliciano andava ad assumere definitivamente, come detto, una posizione centrale per la riflessione su alcuni dei caratteri più specifici del gotico in Lombardia, in particolare per le origini e il successo dell'alzato a sala nel Duecento e, con esiti particolarmente felici e organici, nel Trecento lombardo.[4]

1. San Simpliciano tra i restauri ottocenteschi di Giulio Auisetti e il "gotico lombardo" di Angiola Maria Romanini

La lettura 'romaniniana' individuava nell'architettura gotica lombarda due direttrici maggiori e discordanti: una di gusto pittorico, linearecromatico, addirittura 'anticostruttivo', espressa dal decorativismo delle torri di San Gottardo e di Chiaravalle e dall'invenzione delle facciate a

fig. I – Milano. Chiesa di San Simpliciano, veduta della navata centrale e della navata meridionale. Si notino nel perimetrale sud, in corrispondenza della quarta campata, le tracce di una monofora romanica, e, nella terza, un'alta finestra trecentesca tamponata (foto dell'autore).

1 Vedi ad esempio Cadei 1989, pp. 802-803.

2 Romanini 1954, pp. 496-507; Romanini 1958. Per il dibattito europeo sulle origini della chiesa a sala attorno alla metà del secolo scorso vedi Krautheimer 1928; Krönig 1938; Thümmler 1958; Wagner Rieger 1960; ma si veda anche il più recente Kubach, Köhler-Schommer 1997, pp. 103-107.

3 Greppi, Schiavi 2019; Greppi 2020; Schiavi 2020.

4 Romanini 1964, pp. 241-280.

vento;[5] e una seconda, connessa alla lunga tradizione del romanico regionale, contraddistinta da «fermenti più intimamente architettonici […] volti, con l'adozione sempre più completa dell'alzato "a sala" già apparso in Milano sin dallo scorcio del XII secolo, alla conquista di una limpida unità spaziale».[6] E sulla vicenda di questa particolare soluzione di alzato Angiola Maria Romanini quindi precisava: «In Milano non esistono oggi esempi trecenteschi di simili strutture, ma è indubbio a nostro avviso che proprio nella capitale lombarda è da ritrovare l'origine di tale concezione architettonica diffusa nel Trecento nella regione, poiché se essa concezione vede il suo inizio verso la metà del XII secolo proprio in Milano nella trasformazione interna di San Simpliciano, nella città trova poi coerente sviluppo durante il Duecento in opere quali la primitiva chiesa di San Marco, e il riattamento duecentesco di Sant'Eustorgio ed anche, ma con diversa e meno esatta applicazione in Santa Maria di Brera, San Giovanni in Conca, come nella chiesa abaziale di Viboldone».[7] Le maggiori fabbriche ecclesiastiche milanesi due-trecentesche,[8] che fossero chiese mendicanti e umiliate di nuova edificazione, o rifacimenti parziali di antiche e venerate basiliche, come San Giovanni in Conca, destinata a divenire mausoleo dei Visconti,[9] e Sant'Eustorgio, trovavano così, nel presunto riallestimento romanico di San Simpliciano, un ineludibile modello cittadino.

Se dunque la vicenda in sé di un cantiere trecentesco in San Simpliciano potrebbe apparire marginale, nel quadro di un XIV secolo milanese ancora largamente insondato, la sua dimensione storiografica, che è quella che qui più interessa, è tutt'altro che secondaria. Torniamo allora al monumento e al suo recupero, storiografico e materiale, grazie al lungo restauro della seconda metà del secolo scorso, la cui documentazione ci consente oggi un'indagine più precisa delle fasi costruttive.

La riscoperta della basilica paleocristiana avvenne come noto per caso, nell'autunno del 1944, a opera di Wart Arslan,[10] all'epoca interessato all'architettura romanica milanese per il terzo volume della *Storia di Milano* Treccani degli Alfieri, che vedrà la luce solo nel 1954, dopo la cesura bellica e una lunga fase di riprogrammazione dell'impresa editoriale.[11] Prima del rinvenimento delle murature di fine IV secolo era infatti convinzione comune che la basilica di San Simpliciano fosse una completa ricostruzione tardoromanica – con aggiunta dei transetti, delle volte e fors'anche di un matroneo, poi scomparso ma necessario per giustificare l'inedito verticalismo delle navate – di un edificio di età ambrosiana di ben più modesta entità, del tutto perduto. Lettura, questa, consacrata dall'unica monografia scientifica dedicata all'edificio, da Costantino Baroni, nel 1934.[12] L'universale accettazione di tale restituzione era senz'altro favorita dal disastroso

5 Vedi ora Rossetti J. 2018.

6 Romanini 1955, p. 652.

7 Romanini 1955, p. 705.

8 Su cui la ricerca è ancora molto indietro. Segnalo ora, come maggiore contributo di studio alla conoscenza del bassomedioevo architettonico milanese la tesi di Rocca 2019-2020; Gemelli 2020.

9 Il rifacimento di San Giovanni in Conca dovrebbe datare agli ultimi due decenni del Duecento, cfr. Riccobono 2019, pp. 9-13. Sulla trasformazione dell'area e della basilica a opera dei Visconti vedi Rossetti E. 2014.

10 Arslan 1947.

11 Arslan 1954; Angelini 2019.

12 Baroni 1934, pp. 35-57.

riallestimento della basilica operato da Giulio Aluisetti nel 1841, lo stesso architetto responsabile, due anni prima, dell'erezione dell'ingombrante macchina d'altare che ancor oggi vediamo.[13]

Giulio Aluisetti non si era limitato a un rivestimento, tra l'eclettico e il neomedievale, degli spazi interni, ma aveva pure scalpellato quasi tutti i capitelli romanici, e soprattutto aveva distrutto due pilastri nell'area dell'incrocio, con le relative volte a crociera: i soli rimasti a testimoniare l'esistenza in antico di un numero doppio di sostegni di navata.[14] Difatti, analizzando nei sottotetti di navata i muri longitudinali sopra i pilastri, di cronologia contenuta tra la fondazione paleocristiana e gli interventi ricostruttivi romanici, Wart Arslan aveva notato che essi erano dotati di lesene doppie rispetto alla scansione attuale dei sostegni e dunque intuito l'esistenza di pilastri intermedi, già scomparsi nel XVI secolo, tranne, come detto, i due più orientali distrutti da Giulio Aluisetti.[15]

Ma in che epoca furono eliminati tali pilastri intermedi? Se questo è l'interrogativo fondamentale, dal momento che da qui avviò la trasformazione spaziale dell'antica basilica con l'esito di un grandioso alzato a sala, allora bisogna riconoscere che né Angiola Maria Romanini, né coloro che hanno aderito alla sua interpretazione del Gotico lombardo, vi si sono soffermati, dando per scontato, sulla scorta dei lavori di Wart Arslan, che tale trasformazione fosse del tardo XII secolo.

2. Due cantieri ricostruttivi di XII secolo

Lo studio della fase romanica di San Simpliciano ci ha messo invece davanti a una sequenza costruttiva medievale assai più complessa e dilatata nel tempo di quanto si ritenesse. Ciò che è emerso con chiarezza è l'esistenza, innanzitutto, di due fasi ricostruttive romaniche nettamente distinte tra loro per caratteri tipologici della muratura.[16] La prima (R I), assai estesa, con muro ordinato ma non standardizzato di mattoni prevalentemente nuovi, con irregolare e fitta graffitura obliqua, contraddistingue la porzione inferiore della facciata, tutto o quasi il transetto sud, il campanile, l'abside, e il tiburio con le campate voltate adiacenti (a botte e a volta costolonata) dai caratteri costruttivi perfettamente compatibili con una cronologia al secondo quarto del XII secolo. La seconda fase romanica (R II) si scopre invece nei sottotetti, e riguarda un'area ben più ridotta della fabbrica: la parziale ricostruzione della porzione superiore della facciata e delle prime campate occidentali (*fig.* 1). Si tratta di una muratura ordinatissima con mattoni standardizzati per misure impasto e colore, databile agevomente, sulla base ad esempio di confronti con contesti cistercensi lombardi, al 1180-1200 circa. Al medesimo cantiere potrebbero appartenere, ma il condizionale è d'obbligo, anche le finestre che si riconoscono nel perimetrale sud nel tamponamento delle enormi finestre tardoantiche, come quelle dei transetti.

[13] Sui restauri di Giulio Aluisetti si rimanda a Struffolino Krüger 1970; Borgonovo 2010.

[14] Ancora visibili nella pianta di Milano dell'Accademia di San Luca, su cui Cipriani 1982; Martelli 1994; e in una coeva pianta della basilica di San Simpliciano nella *Raccolta de Pagave* dell'Archivio di Stato di Novara, su cui Struffolino Krüger 1971.

[15] Arslan 1947, pp. 6-7.

[16] Schiavi 2020, pp. 10-19.



fig. 1 – Milano. Chiesa di San Simpliciano, sottotetto della navata meridionale, monofora romanica (R II) in controfacciata, tagliata dalla crociera trecentesca (foto dell'autore).

Questa seconda fase romanica, mai prima individuata, è fondamentale per il nostro discorso, perché fornisce il riferimento stratigrafico per datare l'inserimento delle volte nelle navate di San Simpliciano: le volte tagliano, infatti, due monofore realizzate in facciata durante l'intervento tardoromanico del 1180-1200 in corrispondenza delle navi minori (*fig.* 1), che dunque ancora alla fine del XII – inizi del XIII secolo dovevano essere coperte a tetto, come la nave maggiore. Almeno fino a quest'epoca la basilica era stata concepita dai costruttori romanici come un edificio a copertura differenziata: il settore orientale avrebbe dovuto essere interamente voltato, mentre il corpo longitudinale trinavato, presentava copertura lignea. Una contrapposizione tanto spaziale-strutturale quanto funzionale-liturgica che, come noto, diventerà canonica nell'architettura mendicante. Di una simile tipologia la chiesa di San Simpliciano sarebbe stata, nella Milano del Duecento, un esempio impressionante. Uso il condizionale perché, se è certa la cronologia tra primo e secondo quarto del XII secolo delle volte centrali attorno al tiburio, le crociere nei bracci del transetto tradiscono invece, nelle foto del cantiere di restauro del secolo scorso, la loro natura bassomedievale (*fig.* 2). Le volte del transetto sono sembrate tardoromaniche forse perché utilizzano dei *doubleaux* romanici (R I) a tutto sesto, ma in realtà esse hanno un apparecchio murario e costoloni identici a quelle del corpo longitudinale di navata.[17] In particolare nelle navate laterali le crociere sono piatte, con sezione acuta delle vele connessa agli archi a sesto

[17] I sottarchi del transetto furono realizzati, insieme ai contrafforti esterni legati da arcate, attorno al 1120-1130, in previsione di volte poi non realizzate. Rimando per una più dettagliata disamina della questione a Schiavi 2020, p. 12.



fig. 2 – Milano. Chiesa di San Simpliciano, crociera del transetto nord durante i restauri, nel 1974 (Archivio fotografico SapabMi, San Simpliciano, Perizie cartella C).



fig. 3 – Milano. Chiesa di San Simpliciano, particolare del costolone dell'ultima campata maggiore prima del transetto, a confronto con la vicina crociera costolonata romanica che precede il tiburio (foto dell'autore).

acuto d'inquadramento: volte dotate di sottili e nervosi costoloni toroidali a sezione leggermente ogivale. In molte parti della copertura i costoloni sono pensili, e ricadono su peducci ovoidali lisci. Le piccole chiavi di volta sono circolari con motivi decorativi semplificati, ora a croce, ora a fiore esagonale con foglie lanceolate, etc.

3. L'inserimento delle volte nel XIV secolo

Le volte delle navate laterali sono sostenute lungo i perimetrali da semipilastri a due o tre risalti, che tagliano tanto la muratura paleocristiana quanto, nella prima campata occidentale, il muro del rifacimento romanico.

In ambito regionale mi sembra che la grande volta del transetto sud della basilica di San Marco, ancora marcatamente cupoliforme, possa fornire un comodo *terminus post quem* al 1254,[18] mentre i confronti più stringenti sia hanno con le crociere di San Francesco di Lodi,[19] del duomo di Crema,[20] dell'abbazia di Valserena a Paradigna,[21] e ancor più delle chiese piacentine di Sant'Anna e di San Lorenzo.[22] La forma mistilinea (con due scozie che scavano i lati) dei costoloni delle crociere della navata maggiore di San Simpliciano (*fig.* 3) trova un confronto stringente con le crociere costolonate delle cappelle orientali superiori di Chiaravalle Milanese, edificate credo all'epoca della costruzione della maestosa torre nolare. Non si può dunque escludere un avvio della costruzione delle coperture di San Simpliciano nell'ultimo scorcio del Duecento, benché la geometria acuta delle vele piatte in perfetta coerenza con gli archi acuti d'inquadramento, e alcuni caratteri dell'apparecchio di questi ultimi, suggerisca uno slittamento in avanti, entro la prima metà del Trecento.

Fu solo in questo periodo che vennero eliminati, a mio avviso, i pilastri intermedi di navata, con la creazione di campate di dimensione doppia voltate a crociera costolonata.[23] Nella ristrutturazione romanica della basilica, infatti, il posizionamento e la quota ribassata – rispetto alle finestrone paleocristiane – delle aperture nel perimetrale sud porta a ipotizzare la sopravvivenza dell'originario numero doppio di sostegni, rispetto ai quali le finestre romaniche si disposero. Nelle due campate più orientali della navata meridionale, lunghe e strette finestre ad archivolto ribassato si sovrappongono alle monofore romaniche (*fig.* I): potrebbe trattarsi di finestre trecentesche in un primo momento aperte nella medesima ubicazione delle precedenti e in seguito, muovendo il cantiere verso ovest, spostate al centro delle nuove più ampie campate createsi con la soppressione dei pilastri intermedi. Dopo l'arrivo dei monaci cassinesi, le nuove grandi finestre realizzate per volontà dall'abate Fontana alla fine del XVI secolo, e rimaneggiate nell'Ottocento da Giulio Aluisetti, eliminarono ogni traccia delle finestre trecentesche nelle campate più occidentali. Inoltre, al netto degli interventi di Giulio Aluisetti prima e

[18] Cfr. Rocca 2018-2019, pp. 93-99.
[19] Ferrari 2014.
[20] Caldano 2011.
[21] Milanesi 2019.
[22] Valenzano 1997, pp. 568-577.
[23] Greppi, Schiavi 2019, pp. 120-121.

dei restauri novecenteschi dopo, sembra, come detto, trecentesca – ma servirà una verifica con analisi archeometriche e mensiocronologiche – anche la muratura del rifacimento degli archi longitudinali di navata, degli archi trasversali acuti con mattoni molto rossi e dei semipilastri lungo i perimetrali.

Sempre nel XIV secolo cade anche un ampio intervento ricostruttivo di alcuni pilastri settentrionali di navata: mentre quelli sud presentano ancora una muratura altomedievale integra, dalle particolari finiture a doppia lisciatura dei giunti di malta,[24] quelli nord appaiono ampiamente rifatti e testimoniano la trasformazione dell'antico sostegno rettangolare in un pilastro cruciforme con inserimento sui fianchi di grosse lesene in pietra, in ceppo e serizzo. Sostegni dalle linee 'essenziali', che nulla concedono a un'interpretazione 'pittorica', decorativa, dell'architettura, e che rimandano alle soluzioni austere di chiese a sala lombarde di fine Trecento, come San Martino a Carpiano o Santa Maria Assunta di Pontecurone. L'unico effetto cromatico ricercato, a meglio definire i nuovi volumi dell'invaso, è il contrasto tra il grigio della pietra delle membrature e degli archi trasversi, e il rosso acceso dei costoloni, che torna identico nella vicina chiesa di Santa Maria del Carmine, la quale sembra trattenere, nella definizione di uno spazio limpidamente definito, più di una suggestione della rielaborazione trecentesca di San Simpliciano.

Ora, sarebbe importante riuscire a fissare dei paletti cronologici più precisi su questo cantiere, responsabile della trasformazione dell'antica basilica ambrosiana in una formidabile chiesa a sala. Non abbiamo purtroppo nessun appiglio documentario. Per il Trecento è nota però, ed è già stata presa in esame da Costantino Baroni,[25] un'intensa iniziativa privata in basilica, per la realizzazione delle prime cappelle laterali del fianco sud: nel 1348 sorge quella di Santa Caterina per disposizione di Giovanni Verro; nel 1378 Francesco di Gherardo da Gerenzano dispone un legato all'altare di San Giovanni, e negli stessi anni compaiono le cappelle di Santa Fede, istituita dalla famiglia Gariboldi, e di San Martino fondata da Pietro Sicherio. Non è senza interesse pure la testimonianza, nel 1882, di Luigi Malvezzi, che ricordava affreschi 'giotteschi' nelle due prime crociere da ovest della navata maggiore con gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa, identici (anzi addirittura «più in grande e molto meglio conservati») a quelli rappresentati nella cappella Visconti di Sant'Eustorgio.[26] Affreschi che il Malvezzi avrebbe visto coprire 'più tardi' della tinta generale data alla chiesa, con riferimento, forse, all'intervento di Giulio Aluisetti di quarant'anni prima. Resta il fatto che nelle foto dei restauri degli anni sessanta del secolo scorso, conservate presso l'archivio SabapMi, che rimossero in navata gli intonaci aluisettiani, nulla più si scorge di quelle antiche pitture.

Nella campata N-E, tra abside e mausoleo, è riemersa nel 1983 una *Vergine annunciata* ricondotta all'ambito di Anovelo da Imbonate, per una datazione alla fine del XIV secolo,[27] o ai primissimi anni di quello

[24] Greppi 2020, pp. 79-81.

[25] Baroni 1934, pp. 73-75.

[26] Malvezzi 1882, pp. 73-74. Sulla decorazione della cappella Visconti a Sant'Eustorgio, forse commissionata dalla consorte di Matteo Visconti Bonacossa Borri attorno al 1320, vedi ora Novelli 2020, pp. 39-50.

[27] Bandera 1997a, p. 64, e Bandera 1997b; Marubbi 1991, p. 37.

successivo, affresco che si sovrappone a un'interessante sinopia di *Ultima Cena* credo ancora da studiare. Si pensava poi provenissero dall'abside una *Madonna con Bambino* e un *San Giovanni Battista*, ora nei depositi del castello Sforzesco, giudicati da Maria Teresa Fiorio e da Carlo Bertelli brani di ascendenza bizantina,[28] e per contro da Giovanni Valagussa opere di maestro fiorentino vicino a Cimabue, del 1290 circa.[29] È merito di Federico Riccobono aver invece riconosciuto nei due ammalorati frammenti parti della composizione della lunetta del portale maggiore di San Simpliciano, illustrata nel XVIII secolo dall'Allegranza,[30] e in cui ancor'oggi è possibile vedere qualche traccia della teoria di angeli e santi dipinti entro volute nella cornice della lunetta.[31]

L'intervento pittorico al portale maggiore ci porta al riallestimento della facciata di San Simpliciano, conseguente alla modifica della spazialità interna della basilica. Facciata che oggi vediamo nel ripristino operato da Carlo Machiachini nel 1870: un intervento ragionato, frutto di ripensamenti che limitarono gli iniziali progetti, maggiormente decorativi e reintegrativi.[32] Il rilievo del frontespizio della basilica prima dei restauri è un raro esempio di studio 'archeologico' *ante litteram*, e indubbiamente rimane un documento fondamentale per la comprensione di un testo assai stratificato, su cui bisognerà tornare. Il giudizio positivo dei contemporanei sull'intervento di Carlo Maciachini (favorito dal confronto con il disastroso ripristino di Giulio Aluisetti di trent'anni prima) si basava appunto sulla convinzione di un grande rispetto delle tracce del 'primitivo concetto' della facciata, pur sempre, ben inteso, entro le coordinate culturali del restauro stilistico del tempo. Nel disegno summenzionato è interessante ad esempio notare l'indicazione di due finestre archivoltate tamponate al di sopra delle aperture laterali, conservate dal restauro: si tratta in effetti del profilo esterno delle monofore da noi individuate in controfacciata nel sottotetto, che vennero chiuse al momento di voltare le navate laterali. Ciò di cui Carlo Maciachini non si accorse (forse…) è che la trasformazione degli interni con la costruzione delle crociere e il diradamento dei sostegni, impose modifiche anche a questa impaginazione di tardo XII, o probabilmente già duecentesca, della facciata,[33] e le monofore laterali vennero sostituite con più bassi oculi, che hanno lasciato tracce in controfacciata, e che erano aperti immediatamente sotto l'arco di parete delle crociere più occidentali. Il rifacimento di Carlo Maciachini delle aperture laterali come trifore di carattere tardoromanico – in quello stile lombardo privilegiato dai restauri di fine Ottocento come vero stile nazionale – indusse dunque una lettura ulteriormente falsata di un prospetto irrisolto, che ebbe di certo un riallestimento trecentesco con oculi laterali.

28 Fiorio 1993; Bertelli 1993, p. 188.

29 Valagussa 1997.

30 Allegranza 1757, p. 191, tav. VIII.

31 Riccobono 2010. Ma si veda anche Travi 1997.

32 Franchini 1987, p. 102; Romoli 1995, p. 104. Il recente volume *Maciachini* 2019 non porta purtroppo novità sull'intervento in San Simpliciano.

33 A favore di una cronologia già duecentesca depongono i bacini ceramici di protomaiolica siciliana murati nella porzione sommitale della facciata, su cui Blake 1984; Perin 1993a; Perin 1993b.

In conclusione: alla luce delle ricerche svolte San Simpliciano deve lasciare quel valore paradigmatico e primigenio che gli era stato assegnato nella vicenda dell'alzato a sala gotico lombardo, benché certo vada riconosciuta un'estrema precocità al transetto, in cui un alzato a sala venne predisposto – attraverso la costruzione del sistema di archi di inquadramento delle volte – ma non completato, entro la metà del XII secolo.[34] La trasformazione trecentesca dell'antica basilica in una chiesa a sala, con la soppressione dei pilastri intermedi, realizzerà invece perfettamente, nelle proporzioni, nella scarna essenzialità dei volumi, nei valori di astrazione razionale e di limpida unità spaziale, quello che per Angiola Maria Romanini è il compimento di un percorso peculiare del gotico lombardo, più 'intimamente architettonico', e più fertile in direzione degli sviluppi locali del Quattrocento.

Fu forse questa rinnovata basilica a ospitare, nell'inverno del 1359, Francesco Petrarca, ormai da qualche anno residente a Milano presso la basilica di Sant'Ambrogio, ma ora alla ricerca di maggiore quiete e isolamento, che il poeta trovò presso il chiostro di San Simpliciano e la tomba del 'padre e successore di Ambrogio', desideroso fors'anche di raccoglierne la vita esemplare per farne un ulteriore capitolo del suo *De vita solitaria*.[35]

[34] Cfr. nota 17.

[35] Ballarini 2005.

Bibliografia

Allegranza G.G., 1757, *Spiegazioni e riflessioni […] sopra alcuni sacri monumenti antichi di Milano*, Milano.

Angelini G., 2019, *Wart Arslan nel cantiere della 'Storia di Milano' della Fondazione Treccani degli Alfieri (1942-1959)*, in M. Visioli (a cura di), *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, Milano, pp. 191-200.

Arslan E., 1947, *Osservazioni preliminari sulla chiesa di San Simpliciano a Milano*, «Archivio Storico Lombardo», X, pp. 5-32.

Arslan E., 1954, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, III, Milano, pp. 395-521.

Ballarini M., 2005, *Petrarca da Ambrogio a Simpliciano*, in A. Rovetta (a cura di), *I chiostri di San Simpliciano. Le pietre e la memoria*, Milano, pp. 71-78.

Bandera S., 1997a, *Il Tardogotico a Milano: la Corte, le famiglie nobili e il Duomo*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano, pp. 60-76.

Bandera S. 1997b, *Anovelo da Imbonate (?)*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano, scheda p. 231.

Baroni C., 1934, *S. Simpliciano abazia benedettina*, Milano.

Bertelli C., 1993, *Tre secoli di pittura milanese*, in *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), pp. 174-188.

Blake H.,1984, *La ceramica meridionale nel Nord Italia*, in M.V. Fontana, G. Ventrone Vassallo (a cura di), *La ceramica medievale di San Lorenzo Maggiore di Napoli*, Atti del Convegno (Napoli 1980), Napoli, pp. 527-548.

Borgonovo S., 2010, *Nuovi spunti per i restauri ottocenteschi di Giulio Aluisetti in San Simpliciano a Milano*, «Arte Lombarda», 160, III, pp. 43-62.

Cadei A. 1989, *Architettura monastica*, in *Milano e il suo territorio in età comunale*, Atti del 11° Congresso Internazionale di Studi sull'alto medioevo (Milano 1987), Spoleto 1989, vol. II, pp. 795-813.

Caldano S., 2011, *L'architettura del Duomo di Crema tra la fine del XII secolo ed il XIV secolo. Primi risultati di una revisione in corso*, in G. Cavallini, M. Facchi (a cura di), *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della Giornata di Studi (Crema 2011), Milano, pp. 63-85.

Cipriani A., 1982, *Una pianta di Milano nell'archivio storico dell'Accademia di San Luca*, «Architettura. Archivi fonti e storia», I, pp. 51-56.

Ferrari J., 2014, *"Secundum loci conditionem". Storia e architettura della chiesa di San Francesco a Lodi*, «Archivio Storico Lodigiano», CXXXIII, pp. 159-200.

Fiorio M.T., 1993, *Madonna con Bambino*, in *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), scheda 217, p. 384.

Franchini L., 1987, *Un architetto-restauratore lombardo del secondo Ottocento: Carlo Maciachini*, «Arte Lombarda», 83, 4, pp. 97-120.

Gemelli F., 2020, *L'architettura dei frati minori in Lombardia*, Milano.

Greppi P., 2020, *Sulla committenza regia longobarda del cantiere altomedievale di San Simpliciano: una rilettura delle vecchie acquisizioni alla luce delle ultime indagini sull'architettura*, in G.P. Brogiolo, P.M. De Marchi (a cura di), *I Longobardi a nord di Milano. Centri di potere tra Adda e Ticino*, IV Incontro per l'Archeologia barbarica (Cairate 2019), «Archeologia barbarica», 4, pp. 75-88.

Greppi P., Schiavi L.C., 2019, *Riflessioni sulla fabbrica di San Simpliciano e le sue trasformazioni medievali a settantacinque anni dalla riscoperta*, in M. Visioli (a cura di), *Wart Arslan e lo studio della storia dell'arte tra metodo e ricerca*, Milano, pp. 105-127.

Krautheimer R., 1928, *Lombardische Hallenkirchen im XII. Jahrhundert*, «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», pp. 176-191.

Krönig W., 1938, *Hallenkirchen in Mittelitalien*, «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 1, pp. 1-42.

Kubach H.E., Köhler-Schommer I., 1997, *Romanische Hallenkirchen in Europa*, Mainz.

Maciachini 2019 = *Maciachini. Un positivista eclettico*, a cura di L. Fumagalli, C. De Bernardi, Milano.

Malvezzi L., 1882, *Le glorie dell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i Lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milano.

Martelli G., 1994, *La prima pianta geometrica di Milano*, Milano.

Marubbi M., 1991, *La decorazione pittorica a San Simpliciano dal XIV al XIX secolo*, in *San Simpliciano, il nuovo organo Ahrend*, Cinisello Balsamo (MI), pp. 37-52.

Milanesi G., 2019, *Architettura religiosa a Parma tra XIII e XIV secolo*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Storia di Parma*, VIII, 1, *La storia dell'arte: secoli XI-XV*, Parma, pp. 309-331.

Novelli S., 2020, *Pittura e committenza in Lombardia tra Due e Trecento. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio*, Roma.

Perin A., 1993a, *242. Protomaiolica siciliana*, in *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), pp. 405-406.

Perin A., 1993b, *243. Protomaiolica siciliana*, in *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*, Catalogo della mostra, Cinisello Balsamo (MI), p. 406.

Riccobono F., 2010, *Alcune ipotesi per la lunetta del portale maggiore di San Simpliciano a Milano*, in M.G. Albertini Ottolenghi, M. Rossi (a cura di), *Studi in onore di Francesca Flores d'Arcais*, Milano, pp. 49-55.

Rocca E., 2018-2019, *Cantieri mendicanti a Milano: il caso della basilica di San Marco*, Tesi di Laurea Magistrale in Storia e Valorizzazione dei Beni Culturali, Università degli Studi di Pavia, relatore L.C. Schiavi, Pavia.

Romanini A.M., 1954, *L'architettura milanese del secolo XIII*, in *Storia di Milano*, IV, Milano, pp. 431-518.

Romanini A.M., 1955, *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, V, Milano, pp. 634-726.

Romanini A.M., 1958, *Le chiese a sala nell'architettura 'gotica' lombarda*, «Arte Lombarda», III, 2, pp. 48-64.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano.

Romoli E., 1995, *Restauri ottocenteschi in San Simpliciano*, in G. Guarisco (a cura di), *Milano restaurata. Il monumento e il suo doppio*, Firenze, pp. 102-105.

Rossetti E., 2014, *In «contrata de Vicecomitibus». Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in P.N. Pagliara, S. Romano (a cura di), *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, Roma, pp. 11-44.

Rossetti J., 2018, *Il fastigio a vento nei prospetti sacri del gotico lombardo. Il caso del San Francesco di Brescia: nascita o recupero di un modello?*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 3, pp. 30-37.

Schiavi L.C., 2020, *San Simpliciano romanica. Per una storia architettonica della* Basilica Virginum *di Milano nel medioevo*, «Storia dell'Arte», 154, 2, pp. 6-27.

Struffolino Krüger G., 1970, *Problemi di restauro: interventi ottocenteschi nella chiesa di S. Simpliciano a Milano*, «Arte Lombarda», 1, XV, pp. 109-114.

Struffolino Krüger G., 1971, *Disegni inediti d'architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, «Arte Lombarda», XVI, pp. 277-298.

Thümmler H., 1958, *Westfälische und italienische Hallenkirchen*, in *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburstag*, Köln, pp. 17-36.

Travi C., 1997, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, I, Milano, scheda pp. 58-62.

Valagussa G., 1997, *Pittore fiorentino (?) del 1290 circa*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano, scheda p. 202.

Valenzano G., 1997, *L'architettura gotica nelle chiese di Piacenza*, in *Storia di Piacenza*, III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza, pp. 551-598.

Wagner Rieger R., 1960, *Italienische Hallenkirchen*, «Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien», XII, pp. 127-135.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0b21

Paola Vitolo, Giulia Arcidiacono, Tancredi Bella

Architettura del Trecento a Catania. Frammenti per un contesto*

1. Introduzione

Lo studio dell'architettura tardomedievale a Catania rappresenta una sfida complessa per il ricercatore, costretto a confrontarsi con un patrimonio frammentario, con un assetto urbano e monumentale profondamente modificato rispetto all'età medievale e con fonti scritte generalmente avare di informazioni. La città ha infatti conosciuto fasi di drammatici cambiamenti. Il terremoto del 1693, che rase al suolo Catania assieme a molti altri centri sulla costa orientale della Sicilia,[1] si abbatté su una città il cui tessuto edilizio medievale era stato già danneggiato da precedenti episodi sismici: il terremoto del 1542 e le numerose scosse che accompagnarono la colata lavica del 1669, giunta a lambire la città sul lato sud-occidentale (*fig.* I).[2] Nel corso di tante e successive ricostruzioni, sebbene fosse rimasta sostanzialmente immutata la distribuzione delle aree funzionali, il tessuto edilizio è stato invece periodicamente rinnovato, e solo rare testimonianze permettono di riallacciare il filo della continuità storica, combinandosi con le preziose tracce riportate alla luce in tempi recenti dagli scavi archeologici[3] e con le notizie ricavabili dalle fonti scritte ed iconografiche.[4] Un contesto frammentario, dunque, che gli autori di questo saggio stanno analizzando nei rispettivi ambiti di competenze, applicando metodologie e approcci diversi: di questo sforzo di indagine il presente lavoro tenterà di offrire un primo tentativo di sintesi comune.

2. Appunti sull'edilizia di committenza nobiliare

L'episodio del 1693 ha rappresentato una cesura decisiva nella storia cittadina.[5] Con la ricostruzione fu ripensata la pianta urbana, che venne regolarizzata rispetto al precedente impianto,[6] e la città ricevette una nuova veste monumentale che ne ha fatto un gioiello del barocco isolano, nella lista del Patrimonio Unesco dal 2002. In questa congiuntura si presentò ugualmente urgente la meditazione sui caratteri identitari e sugli elementi simbolici della storia cittadina, che accompagnò sul piano morale l'opera

* Queste pagine sono dedicate alla memoria di mons. Gaetano Zito, vicario episcopale per la cultura nella diocesi di Catania, direttore dell'Archivio Storico Diocesano di Catania, scomparso l'8 ottobre 2019.

1 Guidoboni, Ciuccarelli, Mariotti 2001.

2 Ciuccarelli 2001.

3 Vedi Arcifa 2010, per una sintesi complessiva.

4 Per una rassegna sulle principali fonti erudite cfr. Vitolo 2020. Per l'iconografia urbana cfr. Iachello 2007, con bibliografia.

5 *La grande Catania* 2010.

6 Sulla città in età medievale vedi Arcifa 2010.

fig. I – Catania. Palazzo Platamone (foto degli autori).



fig. 1 – Willhelm Schellinks, veduta di Catania durante l'eruzione del 1669, disegno (ms. ONB, 389-030, F.K. 10, tav. 27).

di riassetto materiale:[7] il recupero e il riallestimento di arredi e opere d'arte, valorizzate per il loro significato storico e religioso, il rilancio del culto per sant'Agata con la riorganizzazione più definita dei tre poli di culto fondati sui presunti luoghi del martirio (Sant'Agata la Vetere, Sant'Agata al Carcere, Sant'Agata alla Fornace), il restauro di alcuni edifici simbolici delle radici storiche e religiose locali scampati alla rovina (la cappella Bonaiuto, la chiesa della Rotonda, la cattedrale), il recupero di porzioni di edifici che furono inglobati nelle nuove fabbriche, variamente rimasti visibili nella città moderna o riscoperti nel tempo. Uno sguardo d'insieme a questi 'frammenti'[8] consente di verificare da un lato l'alto standard nella qualità edilizia sia religiosa sia laica che allinea Catania alle tipologie riscontrabili negli altri grandi centri dell'Isola, dall'altro la stretta continuità con le tecniche costruttive tradizionali con il ricorso ai materiali disponibili nel territorio.

L'iniziativa nobiliare è documentata dalla volta di una cappella, da un palazzo di abitazione, dai resti di una certosa nella periferia sud-occidentale della città.

La chiesa settecentesca di Sant'Agata al Carcere ingloba una volta a crociera tardomedievale, molto probabilmente ciò che rimane di una cappella gentilizia in origine certamente più estesa, con gli stemmi della famiglia Guerrera in evidenza nella chiave di volta e sulla sommità degli arconi. La chiesa sorse in luogo di vari sacelli costruiti in epoche diverse presso l'ambiente per secoli identificato come il carcere di sant'Agata: in realtà, la camera voltata di un antico tempio su podio.[9] In questo contesto la cappella dei Guerrera si trovava in una posizione di particolare evidenza, fungendo da accesso al presunto carcere. Si esclude che questa

7 Vitolo 2018; Vitolo 2019a, con bibliografia.

8 Non si parlerà in questa sede, per limiti di spazio, dei monumenti la cui struttura sia ricostruibile attraverso le fonti scritte ed iconografiche, come ad esempio il palazzo pubblico della Giurazia, per il quale vedi Gaudioso 1975; Vitolo 2019b, con bibliografia.

9 Arcifa *et al.* 2016.

iniziativa abbia comportato una privatizzazione dell'area: tuttavia, essa ha certamente rappresentato un segno di autopromozione e di visibilità molto forte per questa famiglia nel contesto cittadino. Non sappiamo esattamente in quale quartiere risiedessero i Guerrera. L'iniziativa potrebbe però considerarsi svincolata da una logica territoriale, per porsi in continuità con il progetto di rilancio del priorato di Sant'Agata la Vetere e dei luoghi del martirio agatino promossi nella seconda metà del Trecento dal vescovo Marziale.[10] In considerazione dell'ampiezza della campata, immagino che questo ambiente fosse completato almeno da un'abside con altare, se non anche da un'altra campata, come farebbero ipotizzare esempi coevi di cappelle nobiliari isolane, come quelle di Sant'Anna nel castello di Geraci e di Sant'Antonio di palazzo Chiaramonte a Palermo.[11] Come in quest'ultimo caso, l'ariosa volta della cappella Guerrera è scandita da robusti costoloni, ai quali si sovrappongono cordoli di forma semicircolare di pietra calcarea. Nel monumento catanese, in particolare, questi cordoli scaricano su mensole di pietra lavica poggiati su capitelli a *crochet* dal modellato piuttosto secco e schematico che sembrano richiamare, in maniera stanca e corsiva, i celebri precedenti duecenteschi di castello Ursino.

L'unico esempio di edilizia civile tardomedievale ancora superstite è invece il palazzo della famiglia Platamone,[12] i cui resti si vedono oggi nel cortile del convento di San Placido, nel quartiere della Civita, tra la cattedrale e i due porti principali della Catania medievale. La sua costruzione si lega alle fortune della famiglia, giunta a Catania dal continente al seguito di Eleonora d'Angiò (1302-1341), moglie del re Federico III d'Aragona (1302-1337). Il rudere è una porzione del prospetto principale, sul quale si aprono una balconata al piano nobile (*fig.* I) e tre ambienti al piano terra. La presenza della balconata e il ricorso alle fasce decorative in pietra lavica lo accomunano ad altri edifici isolani databili al tre e al quattrocento: palazzo dei Duchi di Santo Stefano e palazzo Corvaja a Taormina, ma soprattutto palazzo Migliaccio a Siracusa. La balconata di palazzo Platamone si segnala tuttavia per la presenza di fini decori scolpiti, nonché per il profilo spezzato delle mensole, che ingentiliscono visibilmente la facciata rispetto ai più austeri esempi coevi. La tessitura muraria, visibile al di sotto del rivestimento in pietra calcarea degli Iblei e pietra lavica, rivela il ricorso ad una tipologia costruttiva antica, tipica della zona etnea, realizzata con conci di pietra lavica e terracotta (pietre informi o semisbozzate) affogati nella malta.

La medesima tipologia costruttiva si riconosce negli edifici della Certosa di Nuovaluce, fondata nel 1370 dal nobile catanese Artale Alagona, e ridotta a un rudere dopo il suo abbandono nel corso dell'età moderna.[13] Il sito, oggi impraticabile e di proprietà privata, è visibile da riprese aeree, che permettono di riconoscere chiaramente la planimetria del complesso: l'ampio cortile con la chiesa e le celle dei monaci. In attesa che il recupero dell'area e il restauro delle fabbriche consenta una valutazione più accurata delle strutture e della distribuzione delle aree funzionali, le immagini dispo-

[10] Scalia 1927-1928.
[11] Garofalo 2018.
[12] Finocchio 2014.
[13] Longhitano 2003.

nibili consentono intanto di fare una riflessione sulle tecniche edilizie:[14] gli edifici superstiti mostrano, nelle porzioni più antiche, conci di pietra lavica di volumi diversi, composti su file parallele assieme a conci di terracotta atti a colmare gli interstizi, il tutto amalgamato da malta. Gli elementi più sollecitati (cantonali e basamenti) sono in pietra lavica e scolpiti con un certo grado di finitezza. Dalla chiesa provengono alcuni pezzi scultorei in marmo, in parte ricoverati al Museo Civico, che confermano l'ambizione della committenza dell'Alagona il quale, al sommo del suo prestigio politico e in una congiuntura di estrema debolezza del potere regio, emulò le scelte delle maggiori dinastie europee nel patrocinio di un ordine dal carattere fortemente elitario.

Paola Vitolo

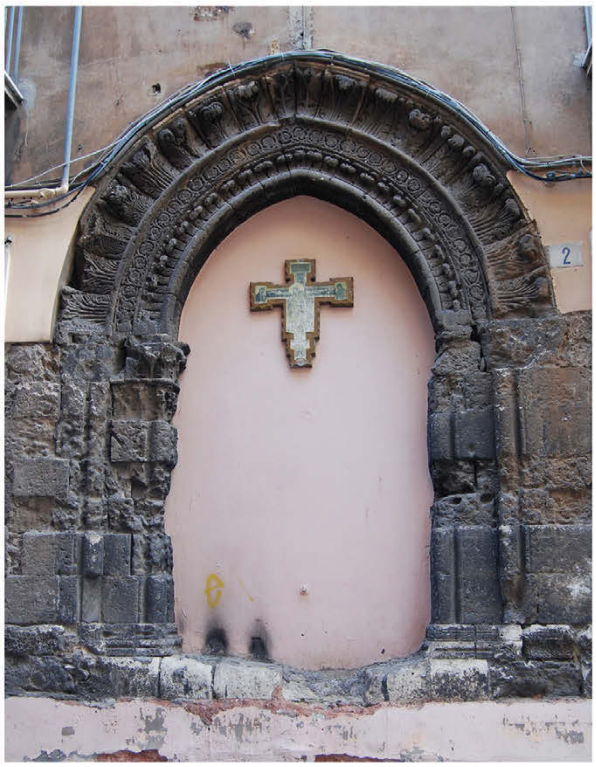
2. L'arco di via Cestai e la commenda gerosolimitana di San Giovanni di Fleri

Nel novembre del 1894 l'ingegnere Filadelfo Fichera rinveniva, in corrispondenza del muro nord della chiesa di San Giovanni *de Fleri*, sita nel centro storico di Catania, un arco ogivale in pietra calcarea poggiante su piedritti con colonnine ricavate negli spigoli e suddiviso in tre ghiere finemente intagliate, l'esterna contornata da grandi foglie d'acanto, l'intermedia percorsa da un motivo a tralci vitinei, l'interna da mezze foglie d'acanto accostate.[15] Pertinente ad una finestra o ad un portale verosimilmente secondario, viste le dimensioni ridotte dell'apertura (ca. 1,30×2 m), l'arco (*fig.* 2a) rappresenta l'ultima testimonianza di un perduto edificio, fondato, secondo la tradizione erudita, nel VI secolo,[16] confluito poi nel patrimonio degli Ospedalieri[17] e ancora esistente nel 1604, quando veniva visitato dai delegati del priore dell'ordine di Malta.[18] Danneggiata dal terremoto del 1693[19] e ricostruita nel terzo decennio del Settecento,[20] la chiesa fu acquistata nel 1875 dal cardinale Benedetto Dusmet per essere poi rivenduta al catanese Giuseppe Liotta che la convertiva nella sua residenza privata, affacciata sulle vie Mancini e Cestai.[21]

Uno scatto fotografico databile al 1894 mostra ancora integra la facciata settecentesca della chiesa, il cantonale di nord-ovest in pietra lavica alternata a conci di arenaria e, in prossimità dell'arco appena scoperto, una monofora a profilo semicircolare, forse più tarda (*fig.* 2b). La foto storica è custodita presso l'archivio storico della Soprintendenza di Catania,[22] insieme ad un

fig. 2 – Catania. Arco di via Cestai (dalla chiesa di San Giovanni di Fleri). Stato attuale (a). Chiesa di S. Giovanni di Fleri nel 1894 (b). L'arco di via Cestai e il muro nord della chiesa di S. Giovanni in fase di demolizione (c). Progetto di distribuzione dei vani interni di casa Liotta (1896) (d).

14 Siragusa 2003.
15 Fichera 1896.
16 Per la storia della chiesa e le relative fonti bibliografiche si rinvia a Chillè 2008.
17 Buda, Lanuzza 2008, pp. 253-261; Arcifa 2009, p. 94. Per la presenza degli Ospedalieri nella Sicilia orientale e segnatamente a Catania tra XII e XIV secolo cfr. Toomaspoeg 2003, pp. 106, 108.
18 Migliorino 2003.
19 Cfr. Iozzia 2003, p. 333.
20 Lo Presti 1954; Migliorino 2003, p. 153.
21 Cfr. Fichera 1896, p. 9.
22 Archivio Storico della Soprintendenza ai BB.CC.AA. di Catania (ASSCT), inv. n. 1188. Ringrazio l'architetto Vittorio Percolla per la disponibilità accordatami durante le ricerche archivistiche.



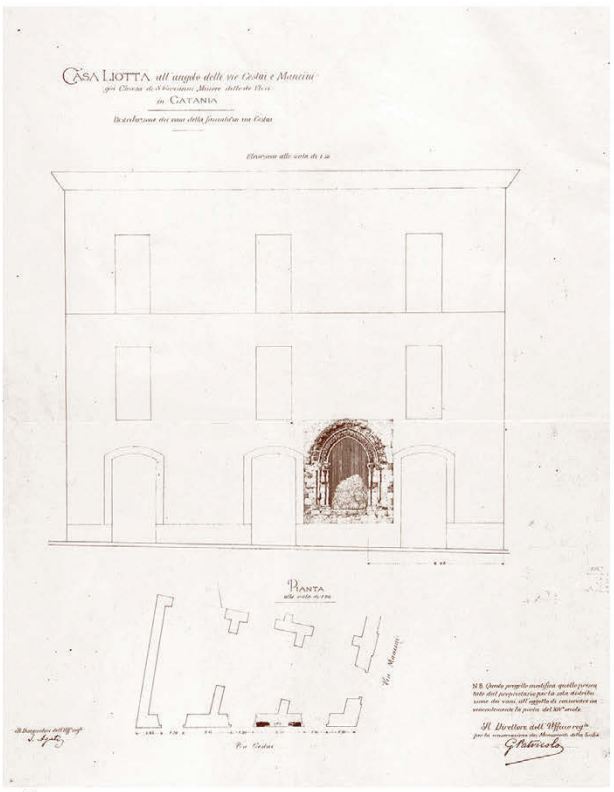
a



b



c



d

fitto carteggio inedito che fa luce sulla travagliata vicenda conservativa della preesistenza medievale. Informato del rinvenimento della «bellissima porta medievale tutta intagli» e venuto a conoscenza dell'intenzione del proprietario di trasferirla nel museo dei Benedettini, presso il monastero di

San Nicolò l'Arena[23], il direttore dell'ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sicilia, Giuseppe Patricolo, si adoperava tempestivamente al fine di impedire l'operazione, giudicandola altamente invasiva.[24] Gli interventi destinati ad integrare l'arco nel prospetto su via Cestai di casa Liotta, disposti nel 1895, venivano tuttavia avviati solo nel maggio del 1896 – quando il muro nord della chiesa era già stato in parte abbattuto[25] (*fig.* 2c) – e conclusi, in accordo al progetto firmato da Sebastiano Agati[26] (*fig.* 2d), agli inizi del mese successivo.[27]

Punti di contatto con il dettato ornamentale di edifici costruiti tra XIV e XV secolo nell'area occidentale della Sicilia giovano ad inquadrare la temperie culturale entro cui l'arco della distrutta chiesa di San Giovanni sembra potersi inserire. Il motivo a tralci vitinei che ne percorre la ghiera intermedia può essere accostato, ad esempio, a quello che si dipana sull'archivolto del portale della chiesa palermitana di Sant'Antonio Abate[28] e si ritrova, simile, nel portale della cappella di San Gerlando, sita nel transetto della cattedrale di Agrigento ma anche nelle finestre del prospetto principale della cattedrale di Palermo, una delle quali mostra peraltro, come nel caso di Catania, foglie d'acanto sulla ghiera esterna.[29] Una datazione tra XIII e XIV secolo era già stata proposta da Fichera, che rintracciava nel reperto catanese un utilizzo deliberato di stilemi di ascendenza romanica, in specie lombarda, a suo avviso giustificabile alla luce della presenza di colonie lombarde radicate sin dal XII secolo nella Sicilia centro-orientale.[30] L'eterodossa combinazione di modelli di tradizione romanica, colta anche da Spatrisano con specifico riferimento alla loro declinazione 'pugliese'[31], rende in effetti particolarmente cogente il confronto con il portale del duomo di Nicosia (Enna), ove i medesimi elementi decorativi attestati a Catania appaiono riconfigurati in una più esuberante sintassi.[32] Il già citato fregio vegetale occorre inoltre, restando nel Valdemone, nel portale nord della chiesa madre di Pettineo (Messina),[33] associato al motivo a *chevron* largamente diffuso nei territori sottoposti al dominio dei Chiaromonte, protagonisti della scena politica siciliana del secondo Trecento. Sebbene rimanga sfuggente l'aggancio con un univoco modello valido a precisare, in assenza di sicuri appigli documentari, la cronologia della superstite testimonianza qui in esame, la rapida serie dei confronti segnalati orienta a collocarne la realizzazione tra il terzo e il settimo decennio del XIV secolo.

Giulia Arcidiacono

[23] ASSCT, CT 15 – 47/1.

[24] Si veda in particolare la lettera inviata da Patricolo a Carmelo Sciuto Patti, Regio Ispettore ai Monumenti della Sicilia, il 30 novembre 1894 (ASSCT, CT 15 – 47/6).

[25] ASSCT, inv. n. 3560. Il Ministero della Pubblica Istruzione revocava l'autorizzazione alla traslazione dell'opera, in precedenza rilasciata, l'8 luglio del 1895. Cfr. ASSCT, CT 15 – 47/24-28. Per il concreto avvio dei lavori conservativi cfr. ASSCT, CT 15 – 47/70-71.

[26] Acireale (CT), Accademia degli Zelanti e dei Dafnici, fondo Sciuto Patti, disegno inv. V072. Cfr. anche la lettera del 24 febbraio 1896 (ASSCT, CT 15 – 47/52) con cui Patricolo comunica «il tipo da seguire per la distribuzione dei vani della facciata».

[27] ASSCT, CT.15 – 47/72.

[28] Spatrisano 1972, p. 153.

[29] Inzerillo 2008, p. 79, fig. 124 (Agrigento), pp. 28-30, figg. 34-35 (Palermo), con la bibliografia precedente.

[30] Fichera 1896.

[31] Spatrisano 1972, p. 248.

[32] Chillè 2001, p. 218, con la bibliografia precedente.

[33] Cfr. Barnobi 2005, fig. a p. 46.

3. Tracce del XIV secolo nella cattedrale normanna di Catania

Nel 1091 il gran conte Ruggero disponeva l'edificazione di una nuova cattedrale a Catania, che al contempo era chiesa abbaziale del contiguo plesso monastico benedettino. Si trattava di un'*ecclesia munita* di colossali dimensioni e d'impronta transalpina, *intra moenia* e vicina al porto: una tra le più significative imprese architettoniche della contea di Sicilia. L'impianto planivolumetrico a croce latina presentava tre navate, innestate in un transetto monumentale, affiancato da corpi di fabbrica in fase, annessi a nord e a sud, e tre orientate absidi scalari.[34] L'edificazione venne probabilmente completata entro il primo quarto del XII secolo; l'abbazia fu eretta a ridosso del versante sud.[35] Il complesso subiva i primi danni a causa del sisma del 1169, che comportò il crollo delle coperture in cattedrale e imprecisabili guasti nel monastero.[36] Parzialmente distrutta dal più catastrofico terremoto del 1693, la cattedrale venne riedificata nel XVIII secolo.[37]

Dall'annesso sud del transetto si accede ad un ambiente pressoché sconosciuto ed inedito (*fig.* 3a). I restauri della prima metà del Novecento, conclusi con le operazioni del 1951-1959, ne hanno messo a nudo alcuni elementi architettonici nel muro ovest (*fig. 3*b): un portale con arco acuto e piedritti in conci di pietra lavica, che alloggiano due colonnine per lato, ricavate negli spigoli esterni in pietra arenaria, al pari dell'archivolto; e due bifore ai lati (*fig.* 3c), con piedritti ad angoli smussati e ghiera a conci scuri, perché basaltici, e alternatamente chiari in arenaria (il pilastrino centrale in cotto è di ripristino). Il rilievo planimetrico e dell'alzato ne permette una più chiara lettura (*fig.* 3d). Della bifora sinistra rimangono i peducci degli archetti acuti, del portale restano le decorazioni delle basi e dei capitelli a larghe foglie d'acanto, abitate da presenze zoomorfe. Si tratta di frammenti decontestualizzati, di ardua interpretazione perché di spalle vi è la parete ovest.

Il Trecento fu un secolo d'importante ripresa economica e demografica a Catania, dunque anche edilizia. L'abbazia e la cattedrale ne vennero certamente interessate: nel 1388 cominciò l'erezione di un alto e poderoso campanile, in adiacenza all'angolo nord-ovest della facciata, per committenza del vescovo Simone del Pozzo. Nel corso del secolo la cattedrale venne inoltre ad ospitare i sepolcri dei reali aragonesi e della nobiltà di corte, sancendo una profonda alleanza fra corona e santuario delle reliquie della martire Agata; divenne così sede privilegiata per celebrazioni regie e nobiliari[38]. Ne derivò l'usanza, incrementata nel corso del XV secolo, da parte delle famiglie del patriziato catanese di fondarvi altari di *requie* con benefici:[39] un atto del 1489 ne localizza uno «in capite alae meridionalis»,

[34] Rimando per celerità a Bella 2018 con bibliografia. Ringrazio mons. B. Scionti, parroco della cattedrale di Catania, e i suoi collaboratori, nonché i dott. G. Spampinato e P. Isaia dell'Archivio Storico Diocesano di Catania (ASDC) e l'arch. G. Giglia. La ricerca è stata condotta all'interno del progetto finanziato, dal titolo *L'architettura della contea normanna in Sicilia e la cattedrale di Catania*, nel quadro del PIAno di inCEntivi per la RIcerca di Ateneo 2020/2022 – Linea di Intervento 3 "Starting Grant", Università di Catania.

[35] L'abbazia venne soppressa nel 1568: Zito 2004, p. 51.

[36] Guidoboni 2011, p. 56.

[37] Calogero 2004; Pagnano 2010.

[38] Bresc 2007, p. 279; Vitolo 2017.

[39] Biondi 2001, pp. 15-57.



fig. 3 – Catania. Cattedrale, annesso meridionale, parete ovest e particolare della bifora sinistra (b, c) (foto di Tancredi Bella). Planimetria della cattedrale e dell'annesso, rilievo dell'alzato e ipotesi restitutiva dell'annesso (a, e, d) (rilievi di Tancredi Bella e Giovanni Giglia, 2019).

presso la porta del perimetrale in comunicazione col «puteo conventi dictae ecclesiae»; un altro, del 1497, ne ribadisce l'ubicazione «in ala meridionali prope portam putei conventi».[40] È di conseguenza possibile determinare la dislocazione del chiostro nelle adiacenze del perimetrale sud e dunque immaginare – anche alla luce d'ipotesi ricostruttive (*fig.* 3e) – che i segnalati brani murari appartenessero ad un ambiente degli adiacenti spazi abbaziali, al quale si accedeva dal chiostro: si trattava di un'aula preesistente e rilavorata o costruita *ex novo*, comunque connessa al transetto e forse alla cattedrale dal lato nord per l'accesso dei monaci.

Alcuni parallelismi, solo esemplificativi, consentono di assegnare le evidenze monumentali al Trecento: si pensi al portale laterale della chiesa madre di Pettineo (Messina), che mostra analoga disposizione negli elementi verticali,[41] o a quello della chiesa di Santo Spirito ad Agrigento, con simili colonnine ricavate nei piedritti.[42] L'insieme sintattico di bifora-portale-bifora (*fig.* 3d) evoca inoltre le porzioni originarie del prospetto dell'aula capitolare del convento di Sant'Agostino a Palermo (fine XIII – inizi XIV secolo), prospicente il chiostro.[43] Per quel che concerne le bifore, la ghiera bicroma rimanda pienamente alla cultura architettonica 'chiaramontana' nella Sicilia occidentale del Trecento: si considerino a Palermo le finestre nel prospetto principale di palazzo Sclafani (fondato nel 1330) o le ghiere ogivali

[40] ASDC, *Tutt'Atti*, registro 16 (1489-91), 1 febbraio 1489, c. 30r., e registro 20 (1497-99), 8 febbraio 1497, c. 57r. I documenti sono inediti.

[41] Barnobi 2005.

[42] Inzerillo 2005, p. 16.

[43] Spatrisano 1972, pp. 140-146 e 150-152 per l'aula capitolare del monastero di Santa Caterina a Palermo (inizi XIV secolo).

e bicrome della bifora sud nel prospetto est dello Steri.[44] Una tendenza che risulta peraltro attestata anche in Sicilia orientale: si vedano il trecentesco campanile della chiesa di San Martino a Randazzo (Catania), il prospetto est della Badia Vecchia a Taormina (XIV secolo)[45] e lo stesso cantonale in conci alternati chiari e scuri della chiesa di San Giovanni di Fleri a Catania.

Questi pochi e non sistematici confronti, seppur in assenza di dati che ne stabilizzino la cronologia, consentono di ancorare tali brani superstiti quantomeno al maturo Trecento e di arricchire il composito ma inafferrabile panorama dell'architettura a Catania nel XIV secolo.

Tancredi Bella

[44] Spatrisano 1972, pp. 88-93 e 39-64.

[45] Spatrisano 1972., pp. 293-94 e 261-266; Giuffrida 2005; Di Gregorio 2007.

Bibliografia

Arcifa L., 2004, *Dalla città bizantina alla città normanna. Ipotesi sullo sviluppo urbanistico di Catania in età medievale*, in A. Casamento, E. Guidoni (a cura di), *Le città medievali dell'Italia meridionale e insulare*, Atti del Convegno (Palermo 2002), Roma, pp. 279-291.

Arcifa L., 2009, *La città nel Medioevo. Sviluppo urbano e dominio territoriale*, in L. Scalisi (a cura di), *Catania. L'identità urbana dall'Antichità al Settecento*, Catania, pp. 73-111.

Arcifa L., 2010, *Da Agata al liotru. La costruzione dell'identità urbana nell'Altomedioevo*, in M.G. Branciforti, V. La Rosa (a cura di), *Tra lava e mare. Contributi all'archaiologhia di Catania*, Atti del Convegno (Catania 2007), Catania, pp. 355-386.

Arcifa *et al.* 2016 = Arcifa L., Lanza G., Mussumeci G., Trapani F., 2016, *Il Sacro Carcere di S. Agata a Catania. Analisi architettonica e trasformazioni urbanistiche*, in N. Bonacasa, F. Buscemi, V. La Rosa (a cura di), *Architettura del Mediterraneo. Scritti in onore di Francesco Tomasello*, Roma, pp. 35-64.

Barnobi L., 2005, *Recupero di una memoria perduta: l'Architettura Aragonese nel territorio dei Nebrodi*, in L. Andreozzi (a cura di), *Architettura catalana in Sicilia*, Palermo, pp. 41-50.

Bella T., 2018, '*Ansgerius quod ego… Ecclesiae primus fundamina ieci*'. *La cattedrale normanna di Catania: materiali per un riesame*, «Arte Cristiana», 909, pp. 404-421.

Biondi C., 2001, *Mentalità religiosa e patriziato urbano a Catania secoli XIV e XV*, Messina.

Bresc H., 2007, *La capitale medievale*, in M. Aymard, G. Giarrizzo (a cura di), *Catania: la città, la sua storia*, Catania, pp. 274-279.

Buda V., Lanuzza S., 2008, *Sulle vie dei Cavalieri di Malta. Il Valdemone catanese*, in C. Ciolino (a cura di), *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone,* Messina, pp. 253-261.

Calogero S., 2004, *La ricostruzione della Cattedrale di Catania dopo il terremoto del 1693*, «Synaxis», 12-1, pp. 113-148.

Catania. Terremoti 2001= *Catania. Terremoti e lave dal mondo antico alla fine del Novecento*, a cura di E. Boschi, E. Guidoboni, Bologna.

Chillè G., 2001, *L'architettura in Sicilia nel XIV secolo. Problemi storiografici e considerazioni stilistiche*, «Annuario della Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte dell'Università di Bologna», 2, pp. 187-219.

Chillè G., 2008, *De memoria et reliquis: note sull'antica chiesa commendale di San Giovanni di Fleri a Catania*, in C. Ciolino (a cura di), *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone*, Messina, pp. 265-267.

Ciuccarelli C., 2001, *L'eruzione del 1669 e le modificazioni urbane di Catania*, in *Catania. Terremoti*, pp. 94-104.

Di Gregorio G., 2007, *L'architettura minore a Taormina nel periodo catalano-aragonese*, in L. Andreozzi (a cura di), *L' architettura di età aragonese nel Val Demone*, Catania, pp. 79-88.

Fichera F., 1896, *La porta di San Giovanni di Fleri scoperta in Catania nel novembre del 1894*, «Annali della Società degli Ingegneri ed Architetti Italiani», 11, VI, pp. 397-415.

Finocchio G., 2014, *Palazzo Platamone, testimone della Catania medievale*, in E. De Mincis (a cura di), *Indagini sui centri dell'Italia meridionale e insulare (sec. XI-XV). Campania, Basilicata, Puglia, Calabria, Sicilia e Sardegna*, Atti del Convegno (Orte 2013), Roma, pp. 329-333.

Frammenti e memorie 2008= *Frammenti e memorie dell'Ordine di Malta nel Valdemone,* a cura di C. Ciolino, Messina.

Garofalo E., 2018, *Cappelle di palazzo nella Sicilia del Trecento*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 4/2, pp. 128-149.

Gaudioso M., 1975, *Origini e vicende del Palazzo senatorio di Catania*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», 71, pp. 287-324.

Giuffrida A., 2005, *Repertorio di forme architettoniche d'influenza spagnola a Randazzo: "una città bicromatica"*, in L. Andreozzi (a cura di), *Verso un repertorio dell'architettura catalana. Architettura catalana in Sicilia. Province di Caltanissetta, Catania, Enna, Messina, Palermo*, Roma, pp. 27-32.

Guidoboni E., 2001, *Catania medievale e il terremoto del 4 febbraio 1169*, in *Catania. Terremoti*, pp. 55-64.

Guidoboni E., Ciuccarelli C., Mariotti D., 2001, *Catania alla fine del Seicento e i terremoti del gennaio 1693*, in *Catania. Terremoti,* pp. 105-166.

Iachello E., 2007, *La città del vulcano: immagini di Catania*, in M. Aymard, G. Giarrizzo (a cura di), *Catania. La città, la sua storia*, Catania, pp. 19-49.

Inzerillo L., 2005, *L'architettura catalana nel territorio di Agrigento e Trapani*, in G. Pagnano (a cura di), *Verso un repertorio dell'architettura catalana. Architettura catalana in Sicilia. Province di Agrigento, Ragusa, Siracusa, Trapani*, Siracusa, pp. 15-30.

Inzerillo L., 2008, *Il gotico chiaramontano, aragonese e catalano nella Sicilia occidentale. Monofore, bifore, trifore e cappelle interne,* Palermo.

Iozzia A.M., 2003, *Fonti per la storia dell'Ordine di Malta conservate presso l'Archivio di Stato di Catania*, in *La Sicilia dei Cavalieri* 2003, Roma, pp. 327-338.

L'architettura di età aragonese 2007 = *L'architettura di età aragonese nell'Italia centro-meridionale. L'architettura di età aragonese nel Val Demone,* a cura di L. Andreozzi, Roma.

La grande Catania 2010 = *La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa*, a cura di E. Iachello, Catania.

La Sicilia dei Cavalieri 2003 = *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, a cura di L. Buono, G. Pace Gravina, Roma.

Longhitano A., 2003, *Santa Maria di Nuovaluce a Catania. Certosa e abbazia benedettina*, Catania.

Lo Presti S., 1954, *Un nobile avanzo della Chiesa di S. Giovanni di Fleres*, «Catania. Rivista del Comune», 2, III, pp. 66-70.

Migliorino F., 2003, *Catania. Commenda di S. Giovanni di Fleri*, in *La Sicilia dei Cavalieri. Le istituzioni dell'Ordine di Malta in età moderna (1530-1826)*, Roma, pp. 153-154.

Pagnano G., 2010, '*Melior de cinere surgo*': *Catania 1693-1790*, in E. Iachello (a cura di), *La grande Catania. La nobiltà virtuosa, la borghesia operosa,* Catania, pp. 70-87.

Scalia G., 1927-1928, *La traslazione del corpo di S. Agata e il suo valore storico*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale», II, 3-4, pp. 38-157.

Siragusa M., 2003, *I resti delle strutture murarie della certosa*, in A. Longhitano, *Santa Maria di Nuovaluce a Catania. Certosa e abbazia benedettina*, Catania, pp. 60-61.

Spatrisano G., 1972, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo.

Toomaspoeg K., 2003, *Templari e Ospitalieri nella Sicilia Medievale*, Taranto.

Verso un repertorio 2005 = *Verso un repertorio dell'architettura catalana. Architettura catalana in Sicilia. Province di Caltanissetta, Catania, Enna, Messina, Palermo*, a cura di L. Andreozzi, Roma.

Vitolo P., 2017, '*Conventus iste fundatricis reginae tumulo non parum illustratur'. Il sepolcro di Eleonora d'Angiò nella chiesa di San Francesco a Catania*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 129/2, pp. 283-300.

Vitolo P., 2018, *Memoria del Medioevo a Catania: i luoghi del martirio di Sant'Agata*, in F. Capano, M.I. Pascariello, M. Visone (a cura di), *La città altra: storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi del privilegio e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, Atti del Convegno (Napoli 2018), Napoli, pp. 415-421.

Vitolo P., 2019a, *Antiquaria cristiana e memorie agatine a Catania: materiali e documenti dalla chiesa di Sant'Agata la Vetere e dagli archivi cittadini*, in F. Caglioti, V. Lucherini (a cura di), *Inedita mediaevalia. Scritti in onore di Francesco Aceto*, Roma, pp. 363-370.

Vitolo P., 2019b, *Iconografia urbana, coscienza civica e simboli del potere nella Sicilia aragonese. Il sepolcro della regina Maria di Sicilia (1363-1401) nella Cattedrale di Catania*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», 131/2, pp. 539-559.

Vitolo P., 2020, *Catania* (Fondazione Memofonte / Giude, descrizioni e appunti di viaggio / Catania), <https://www.memofonte.it/ricerche/catania/ [pubblicato: febbraio 2020]>.

Zito G., 2004, *Note sulla storia della diocesi di Catania*, in *Catania. Splendore del Barocco. Un itinerario attraverso le chiese del centro storico*, Catania, pp. 45-60.



C.
Architettura civile

Brescia. Broletto, facciata con torre e loggia (foto © Wikimedia Commons).

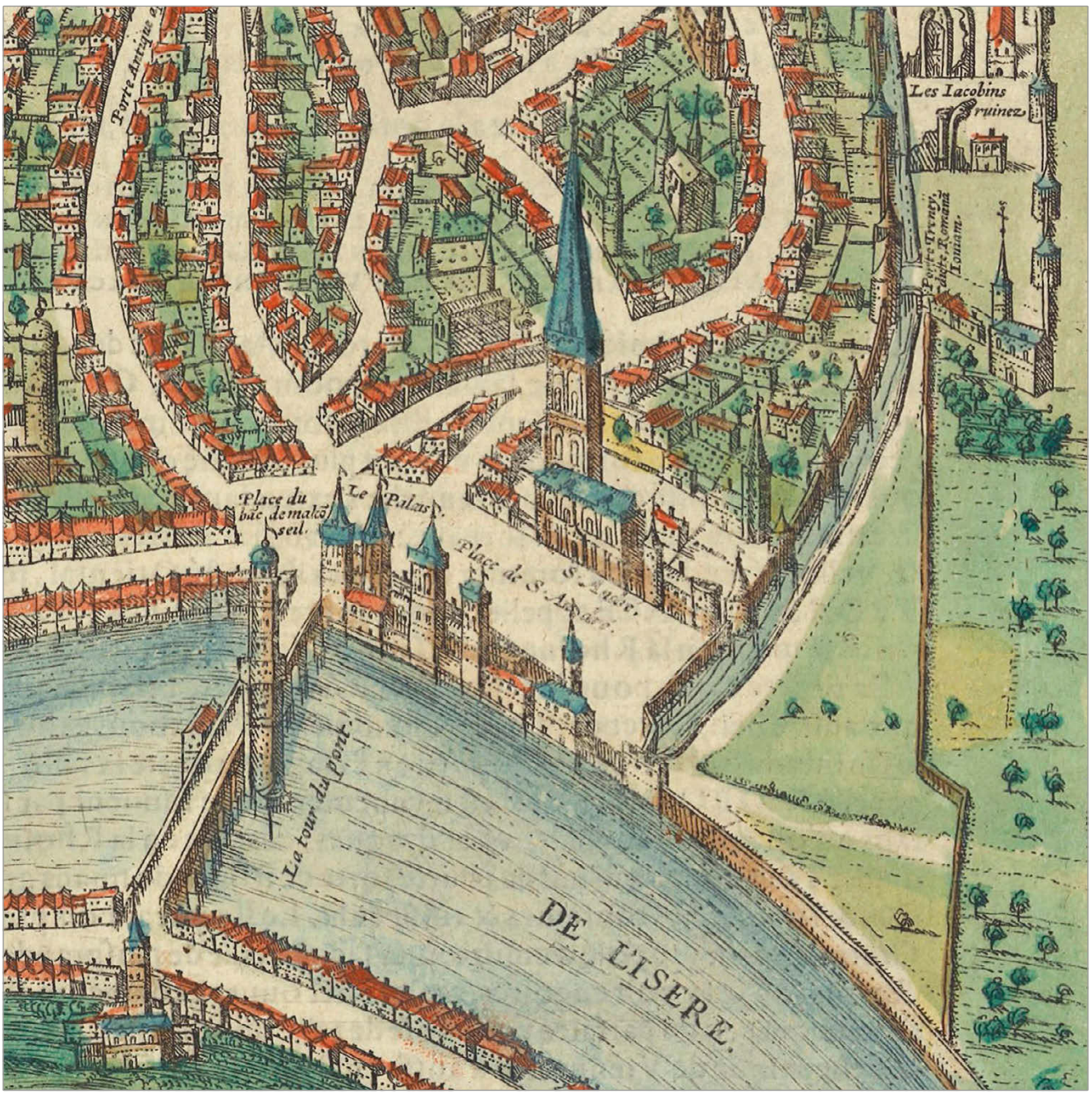


fig. I – Grenoble. Il complesso dei palazzi delfinali in un particolare della tavola *Gratianopolis Acusianorum colonia,* incisione (da Braun G., 1583, *Civitates orbis terrarum*, vol. III, Colonia, tav. 9).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c1

Enrico Lusso

A cavallo delle Alpi. Principi e strategie di committenza sui due versanti alpini

Parlare di principati alpini trecenteschi e degli orizzonti di committenza delle dinastie che li reggevano presuppone la puntualizzazione di alcuni temi generali. In primo luogo, il XIV secolo costituisce il momento fondativo di tali corpi territoriali: in esso risultano pertanto riconoscibili i segni della successiva evoluzione verso assetti più propriamente 'statali'.[1] *In secundis*, occorre ribadire che le Alpi mai costituirono una frontiera, ma una cerniera geografica e culturale tra la Pianura Padana e il mondo provenzale, delfinale e svizzero. Tale consapevolezza, tuttavia, ha indotto riflessioni soprattutto per quanto attiene alle traiettorie professionali e di committenza artistiche, mentre pochi sono stati i contributi volti ad approfondire aspetti propriamente storico-architettonici.[2] In terzo luogo, i principi, al di là dello specifico ambito geografico, sembrano attingere a modelli culturali omogenei, che passano, di norma, attraverso tre indicatori: le scelte legate alle proprie sedi di residenza e di rappresentanza, la promozione degli ordini religiosi (mendicanti *in primis*), gli interventi di controllo e fortificazione del territorio dinastico.[3] Questi ultimi spesso si focalizzarono sugli insediamenti frequentati dalla corte, ponendosi in relazione cronologica e fisica sia con gli altri canali di committenza (residenziale e/o ecclesiastica) sia con processi di ridefinizione dello spazio urbano.

Obiettivo esplicito del presente contributo è delineare, per quanto in modo necessariamente sommario, le iniziative avviate all'interno dei centri di frequentazione della corte e le forme di residenzialità che questa sviluppò, verificando i modelli sperimentati, la loro fortuna e la loro diffusione e quali convergenze e/o differenze sia possibile cogliere tra i diversi territori.

1. Sedi del potere e assetti residenziali

Di tutte le corti dell'arco alpino occidentale, quella angioina sviluppò una precoce propensione a orientare i propri domini verso assetti 'statali'.[4] Sin dal 1246 Carlo I si impegnò, infatti, in un'opera di riorganizzazione della contea, per quanto egli e i successori avrebbero risieduto, a partire dal 1266, assai lontano (a Palermo e poi, dal 1282, a Napoli).[5] In tale quadro, il controllo dello spazio politico provenzale e la capacità di intervenire sul territorio furono possibili grazie all'isti-

1 Chittolini 1979.
2 Per un quadro di sintesi: *Corti e città* 2006.
3 Longhi 2003; Beltramo 2015; Lusso 2019; Lusso 2020.
4 In generale: Aurell, Boyer, Coulet 2005, pp. 181-228.
5 Léonard 1954; Lusso 2020.

Tab. 1.1. Contea di Provenza				
località	edificio	committenza	data	fonte
Aix-en-Provence	*magnum palacium regium*	Carlo II / Giovanna	1299	ADBRhône, B 1585, f. 39v
Avignon	*domus curie*	Giovanna	1346	*Ibid.*, B 1737, f. 1
Brignoles	*palacium regium*	Carlo II	1299	*Ibid.*, B 1369, f. 37
Draguignan	*castrum*		1329	*Ibid.*, B 1837, f. 1v
Marseille	*palacium regium*	Carlo II	1301	*Ibid.*, B 1937, f. 209
Nice	*castrum*		1311	*Ibid.*, B 443, n. 4
Saint-Maximin	*palacium curie*	Carlo II	1304	*Ibid.*, B 1779, f. 221
Sisteron	*palacium curie*		1297	*Ibid.*, B 1037, f. 6
Tarascon	*palacium curie*	Roberto	1332	*Ibid.*, B 1060, f. 5
	hospicia		1332	Ibid.
Toulon	*palacium curie*		1366	*Ibid.*, B 2049, f. 312v
	hospicia		1366	Ibid.
Tab. 1.2. Delfinato				
località	edificio	committenza	data	fonte
Gap	*maison delphinale*		1373	ADIsère, 7B43, n. 1
Grenoble	*domus delphinalis*	Umberto II	1342	Prudhomme 1888, p. 188
	palacium		1378	ADIsère, B3309, f. 1
Romans	*palacium*		1338	Mermet 1854, p. 157
Saint-Marcellin	*palacium dalphini*		1333	Dussert 1915, p. 25
Vienne	*palacium dalphini*	Umberto II	1337	Faure 1907, doc. 5
Tab. 1.3. Contea di Savoia e baronia di Vaud				
località	edificio	committenza	data	fonte
Avigliana	*castrum*		1300	*Regesto dei marchesi* 1906, doc. 709
Bourg-en-Bresse	*castrum*		1322	ASTo, Corte, NC, s. rossa, vol. 14, f. 3v
Bugey	*castrum*		1333	*Ibid.*, vol. 18, 29
Chambéry	*castrum*	Amedeo V	1295	Longhi 2018, p. 49
	domus comitis		1323	ASTo, Corte, NC, s. rossa, vol. 15, f. 59v
Chillon	*castrum*		1330	*Ibid.*, vol. 16, f. 24v
Évian-les-Bains	*castrum*	Amedeo V	1367	*Ibid.*, vol. 47, f. 13v
La Côte-Saint-André	*castrum*		1323	*Ibid.*, vol. 15, f. 34
Le Bourget-du-Lac	*castrum*	Amedeo V	1295	Patria 2005, doc. 37
Montmélian	*castrum*	Amedeo V	1323	ASTo, Corte, NC, s. rossa, vol. 15, f. 8
Morges	*castrum*		1367	*Ibid.*, vol. 47, f. 1v
Moudon	*castrum*		1373	*Ibid.*, vol. 48, f. 89
Pont-d'Ain	*castrum*	Amedeo V	1323	*Ibid.*, vol. 15, f. 46
Pont-de-Veyle	*castrum*		1322	*Ibid.*, vol. 14, f. 3
Ripaille	*castrum*	Aimone	1325	*Ibid.*, vol. 15, f. 61
Rivoli	*castrum*	Amedeo V	1322	Patria 2005, doc. 45
Saint-Genix-sur-Guiers	*castrum*		1323	ASTo, Corte, NC, s. rossa, vol. 15, f. 62
Saint-George-d'Espéranche	*castrum*		1323	*Ibid.*, f. 20
Saint-Laurent-du-Pont	*castrum*		1323	*Ibid.*, f. 36v
Saint-Trivier-de-Courtes	*castrum*		1394	*Ibid.*, vol. 67, f. 78
Susa	*castrum*		1330	*Ibid.*, vol. 16, f. 2
Thonon	*castrum*	Amedeo V	1371	*Ibid.*, vol. 48, f. 55v
Yverdon	*castrum*		1323	*Ibid.*, vol. 14, f.10
Voiron	*castrum*		1323	*Ibid.*, vol. 15, f. 38
Tab. 1.4. Principato di Piemonte				
località	edificio	committenza	data	fonte
Fossano	*castrum*	Giacomo	1387	Gabotto 1896, doc. 31
Moncalieri	*castrum*	Giacomo	1325	*Libri Consiliorum* 1996, p. 51
Moretta	*castrum*	Caterina	1335	*Libri Consiliorum* 1997, p. 119
Miradolo	*castrum*	Giacomo	1333	*Ibid.*, p. 83
Pinerolo	*castrum*	Filippo I	1314	Longhi 2003, p. 30
Savigliano	*domus curie*		1398	Gabotto 1896, doc. 142
Torino	*castrum*	Filippo I	1317	Longhi 2003, p. 32
Villafranca	*castrum*		1299	*Parlamento sabaudo* 1928, vol. I/I, doc. 7
Vigone	*castrum*	Giacomo	1324	*Libri Consiliorum* 1996, p. 83
Tab. 1.5. Marchesato di Saluzzo				
località	edificio	committenza	data	fonte
Carmagnola	*castrum*		1302	*Regesto dei marchesi* 1906, doc. 709
Dronero	*castrum*		1305	*Ibid.*, doc. 744
Racconigi	*castrum*		1333	*Ibid.*, doc. 942
Revello	*castrum*	Tommaso II	1322	*Ibid.*, doc. 870
	palacium marchionis	Manfredo IV	1310	*Ibid.*, doc. 796
Saluzzo	*castrum*		1305	*Ibid.*, doc. 746
	domus marchionis		1308	*Ibid.*, doc. 784
Verzuolo	*castrum*	Federico II	ca. 1377	Beltramo 2015, p. 252

tab. 1 – Le residenze di corte in uso nel XIV secolo. Si precisa che si è tenuto conto solo degli edifici menzionati nelle fonti come sedi del principe per almeno due volte e in anni diversi. La colonna *committenza* non è da riferirsi strettamente all'originario costruttore, ma a colui o coloro che si fecero promotori di iniziative architettoniche rilevanti nel periodo in considerazione. Analogamente, la data non indica necessariamente la prima menzione dell'esistenza dell'edificio, ma del suo uso documentato.

tuzione di una solida rete di funzionari, organizzati gerarchicamente entro le strutture della *curia regia,*[6] e al controllo dei mercati e delle vie di comunicazione.[7] Buona parte degli edifici documentati nelle disponibilità degli Angiò durante il XIV secolo sono, dunque, da intendersi come sedi amministrative, burocratiche e di governo più che residenze di corte. Il loro numero e la loro distribuzione, tuttavia, ben raffigura la pervasività del governo: *palacia curie* o *regia* sono ricordati ad Avignon, Sisteron, Marseille, Saint-Maximin, Toulon, Brignoles e altri centri di dimensioni minori, mentre solo nel caso di Nice si ha memoria di una collocazione degli uffici della curia *in castro* (*tab.* 1.1).

Diverso, invece, il discorso a proposito dei complessi di Tarascon e di Aix-en-Provence. Nel primo caso, un documento del 1332[8] ricorda l'esistenza, tra le proprietà pubbliche, di immobili adiacenti al castello e articolati in un *fortilicium cum orto*, sede del vicario, del giudice, del chiavaro e della zecca,[9] nel «regium palacium in quo ius publice redditur», che ospitava le carceri, e nelle *domus* destinate, rispettivamente, alla *clavaria*, al *sestarium* e al peso. Vi erano poi *hospicia* collocati nei pressi della porta di Saint-Jean, non lontano dal convento dei Predicatori. Questo era un complesso dalle più nette caratteristiche residenziali, pensato per dare accoglienza al principe: esso comprendeva, infatti, una sala, un chiostro e una cappella. Da osservare, *en passant*, come *hospicia* siano ricordati anche nel palazzo di Toulon,[10] il che consente di postularne un'analoga funzione.

A suscitare il maggior interesse è, però, il complesso fatto realizzare dal conte Raimondo Berengario IV a Aix-en-Provence nel 1227, appoggiandosi alle torri della porta romana sud-orientale e inglobando un mausoleo che sorgeva nei pressi.[11] Si tratta del «magnum palacium cum turribus et domibus» menzionato nel 1342[12] insieme alle «domus superiore et inferiore», che ospitavano la *curia* e il carcere, e alla «domus in qua ponderatur farine et blada», presso il mercato. Ho già avuto modo di ricomporre l'assetto del palazzo e di analizzarne le progressive trasformazioni. In questa sede basti ricordare come esso tendesse a mantenere distinte la parte pubblica, focalizzata su due corti comunicanti poste nel settore occidentale e su cui affacciavano gli uffici giudiziari, il *regium auditorium*, la Camera dei conti e alcune sale, e quella più propriamente privata, che si sviluppava oltre l'originario interturrio della porta e comprendeva la torre del Tesoro e la cappella di Saint-Mitre (1350). Una *sala magna* collocata al primo piano, accessibile da una scalinata esterna, costituiva lo snodo tra i due ambiti (*fig.* 1).[13]

Simile, per certi aspetti, la realtà del Delfinato.[14] I membri del casato de La Tour (la cosiddetta *troisième race*) mostrano anch'essi una precoce

6 Mainoni 2006; Rao 2016.
7 Comba 2006.
8 Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille [ADBRhône], Série B, Cours et juridictions, B 1060, ff. 5r-v.
9 Documentata dal 1352: *ibidem*, B 2031, ff. 1r-v.
10 *Ibidem*, B 2049, f. 312v, 19 gen. 1366.
11 Fraisset 2009, p. 19.
12 ADBRhône, Série B, Cours et juridictions, B 1592, ff. 47r-v.
13 Lusso 2020, pp. 307-314.
14 In generale: Bligny 1973, pp. 113-129.

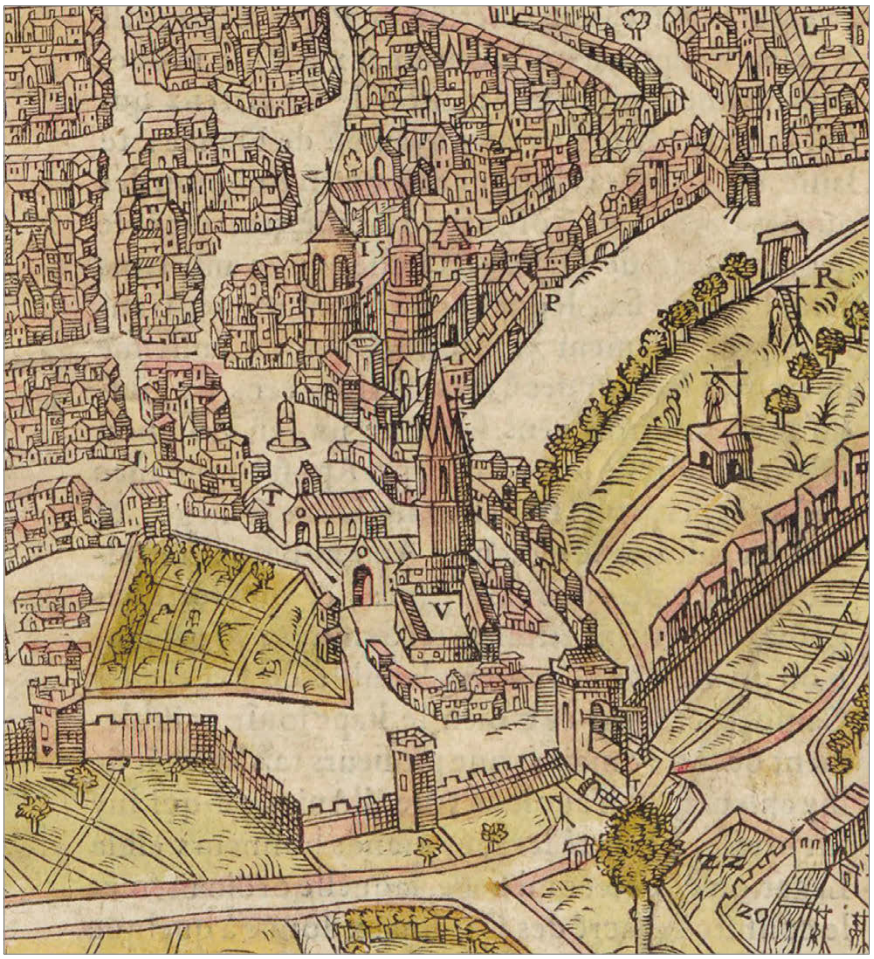


fig. 1 – Aix-en-Provence. Il *magnum palacium regium* in un particolare della tavola *Le vray portraict de la ville d'Aix en Provence* (incisione in De Belleforest F., 1575, *La cosmographie universelle de tout le monde*, vol. II, Paris, tav. 344).

tendenza all'individuazione di una 'capitale' per i propri domini, la quale tuttavia, con il tempo, acquisì un ruolo polarizzante più marcato rispetto a quanto registrabile nella contea di Provenza. Dopo un periodo di frequentazione di Romans e di Saint-Marcellin,[15] la scelta cadde su Grenoble in anni compresi tra il 1291 – quando i delfini si sostituirono al vescovo nel sostenere l'insediamento dei Predicatori – e il 1340, data che segna il definitivo trasferimento in città del Consiglio delfinale.[16] Al pari di quanto avvenuto ad Aix con l'urbanizzazione dell'area compresa tra il palazzo comitale e il quartiere della cattedrale, seguita dall'ampliamento (entro il 1292 e poi ancora nel 1351-1375) del perimetro murato,[17] l'elezione di Grenoble a sede del governo innescò una metamorfosi dello spazio urbano sfociata nell'ampliamento del Bourg de l'Ile e del sobborgo sulla destra dell'Isère (*ante* 1375).[18]

Nodale rimase, comunque, la *platea* della prevostura di Saint-André, fondata nel 1226.[19] Non solo, infatti, la «domus cum turre» presso la chiesa acquisita nel 1267[20] corrisponde al nucleo originario del palazzo divenuto nel 1342 sede della corte,[21] ma quando verso il 1378, per far

15 Cfr. Lemonde 2001, pp. 13-15; Badin de Montjoye, Lemonde-Santamaria 2010, p. 42.
16 Rispettivamente *Nécrologe et cartulaire* 1870, doc. 5; Lemonde 2001, p. 13.
17 Claude, Coulet 2014, pp. 328-329.
18 Lusso 2019, pp. 343-345.
19 Prudhomme 1888, pp. 103-105.
20 Archives Départementales de l'Isère, Grenoble [ADIsère], Série B, *Cours et juridictions*, B 3316, n. 2.
21 Prudhomme 1888, p. 188, nota 3.

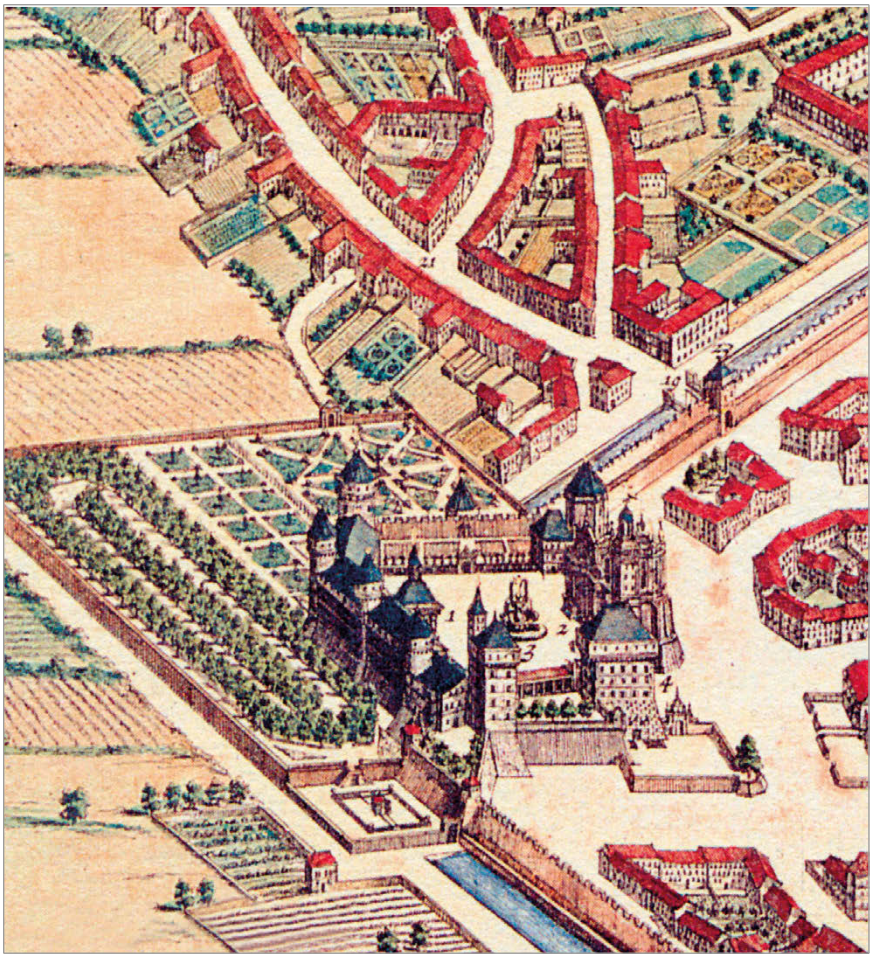


fig. 2 – Chambéry. Il castello comitale in un particolare della tavola *Camberium – Chambery* (incisione su disegno di G.T. Borgonio del 1674 in *Theatrum statuum regiae celsitudinis Sabaudiae ducis*, 1682, vol. II, *Pars altera illustrans Sabaudiam, et caeteras ditiones cis & transalpinas*, Amstelodami, tav. 7).

fronte alla progressiva concentrazione in città delle attività di governo, si decise di dare avvio alla costruzione di un nuovo complesso, la scelta cadde sul lato nord della piazza. In questo furono insediati la Camera dei conti e il Consiglio, occupando due ambiti autonomi al piano nobile, separati da una cappella e organizzati rispettivamente a partire dalla sala del *computorium* e dalla *magna sala* che accoglieva le sedute. L'edificio più antico, che assunse all'epoca la denominazione di *palacium dalphini*, divenne sede della Tesoreria e continuò a ospitare, per tutto il Trecento e oltre, la residenza dei principi. Esso si sviluppava attorno alla *curia palacii* e concentrava al primo piano gli appartamenti del principe, comprendenti la camera privata scaldata da un *fornellum*, la *guardaroba* e una cappella in legno disimpegnati da un sistema di logge (*fig.* I).[22]

Anche nel caso dei palazzi delfinali si rileva, dunque, la tendenza a distinguere, destinando addirittura edifici autonomi, gli spazi residenziali da quelli dell'amministrazione e del governo. Non si hanno invece notizie a proposito dell'articolazione architettonica dei *palacia* degli altri centri frequentati saltuariamente dalla corte (*tab.* 1.2).

Radicalmente diversa, per coordinate culturali ed esiti, appare invece la realtà sabauda. Il territorio della contea, com'è noto, fu diviso nel 1285, alla morte di Filippo di Savoia, in tre entità territoriali sostanzialmente autonome: la contea vera e propria, assegnata ad Amedeo V, il principato di Piemonte, affidato a Filippo I di Savoia-Acaia, e la baronia

[22] Lusso 2019, pp. 345-354.

del Vaud, attribuita a Luigi I e riassorbita entro i confini comitali nel 1359, all'epoca di Amedeo VI.[23]

La principale residenza dei conti di Savoia fu fissata, sin dal 1295, presso il castello di Chambéry;[24] il borgo, di conseguenza, iniziò a ingrandirsi e nel corso del XIV secolo fu protetto da una nuova e più ampia cinta muraria, estesa sino a inglobare il convento dei frati Minori, completato nel 1322.[25] Nel contempo, il castello conosceva significative trasformazioni. Il nucleo residenziale vero e proprio era costituito dal *palacium castri*, a sud, che conteneva gli appartamenti privati della corte; gli spazi di rappresentanza e di governo – cappella compresa – si addossavano invece alla cortina settentrionale, destinando, come ad Aix e a Grenoble, specifiche funzioni ad alcune delle torri (*fig.* 2).[26] Oltre al castello, un altro spazio nelle disponibilità del principe era la *domus comiti* «in qua recipiuntur computi dicti domini» (1323), di non chiara collocazione topografica.[27]

Il crescente ruolo territoriale acquisito da Chambéry non si riverberò tuttavia in una più evidente stabilità residenziale della corte: i conti mantennero, infatti, un'alta mobilità, associando alla frequentazione della 'capitale' permanenze prolungate anche in altri luoghi, distribuiti tra la Svizzera, la Savoia e l'area subalpina. In questo caso, emerge come specifica peculiarità culturale la preferenza accordata alle forme di residenza *in castro*. Le uniche eccezioni si riscontrano nel caso dal *palacium* di Susa – ma si tratta forse di una reminiscenza delle sue antiche funzioni pubbliche, essendo ormai inserito in una struttura qualificata sistematicamente come castello –[28] e nelle *domus* di Le Bourget-du-Lac e di Ripaille, sebbene il dubbio che anch'esse fossero *castra* veri e propri risulta più che legittimo (*tab.* 1.3).[29]

Per i territori sabaudi in Piemonte valgono, in sostanza, le stesse riflessioni. Sin dall'istituzione dell'appannaggio subalpino, il polo insediativo di riferimento per i Savoia-Acaia divenne Pinerolo con il suo castello, radicalmente trasformato a partire dal 1314 per poter ospitare la corte.[30] Negli stessi anni, come consueto, si assisteva a una precisazione dello spazio urbano, conclusa con il potenziamento del sistema difensivo nel 1358.[31] Cuore del castello era la cappella, disimpegnata da una loggia, su cui affacciavano le cucine, tre guardaroba e la *camera consilii*. Al piano superiore erano gli appartamenti privati. L'ala meridionale ospitava invece gli ambienti di rappresentanza e di governo, preceduti anch'essi da un portico. Al piano terra si ricorda, tra l'altro, la presenza di una *sala magna*; al primo si distribuivano invece una *sala nova*, la Camera

[23] In generale: Merlin, Panero, Rosso 2013, pp. 231-243; Castelnuovo 1994a; Castelnuovo 1994b, pp. 55-135; Buffo 2015; Longhi 2003; Andenmatten 1989.

[24] Longhi 2018, pp. 48-49.

[25] Demotz 1992, p. 48; Brondy 1998, p. 29 per il convento.

[26] Guilleré, Palluel-Guillard 2011, pp. 8-90.

[27] Archivio di Stato di Torino [ASTo], Corte, Protocolli dei notai della Corona [NC], s. rossa, vol. 15, f. 59v.

[28] Per la citazione come palazzo nel 1230: Patria 2005, doc. 11.

[29] Per Le Bourget (1329): Patria 2005, doc. 481; per Ripaille (1384): ASTo, Corte, NC, s. rossa, vol. 66, f. 5. A proposito della loro natura di castelli cfr. Longhi 2018, pp. 49-52.

[30] Longhi 2003, pp. 30-32.

[31] Calliero 2002, pp. 29-30.

dei conti e l'accesso alla torre della Tesoreria.[32] Nell'insieme, dunque, un'articolazione che risulta in molti punti sovrapponibile a quella delle altre residenze analizzate, seppure, come nel caso di Chambéry, in assenza di una rigida distinzione tra spazi pubblici e privati.

Al pari dei 'cugini' d'Oltralpe, i Savoia-Acaia non rinunciarono, tuttavia, all'itineranza residenziale. Nel corso del secolo sono ricordati soggiorni presso vari siti, ospitati – con la sola eccezione della *domus curie* di Savigliano –[33] in castelli, tra cui emerge per frequenza quello di Torino, frutto di un cantiere promosso da Filippo nel 1317 (*tab.* 1.4).[34]

Ultimo ambito geopolitico da considerare è quello del marchesato di Saluzzo.[35] La fabbrica del *castrum novum* presso il borgo eponimo, sede principale – ma non esclusiva – dei principi documentata a partire dal 1283,[36] si colloca cronologicamente al termine di un processo di riordino insediativo, suggerito dalla menzione di un *burgus novus* saluzzese nel 1235, articolato attorno allo spazio pubblico della *platea*.[37] Man mano che la presenza marchionale si consolidava, l'abitato si ampliava, rendendo necessaria, verso il 1379, la realizzazione di una più ampia cinta difensiva.[38]

Al pari di quanto rilevato per la composita dinastia sabauda, la corte marchionale si caratterizzò per la propria mobilità. Oltre a Saluzzo, dove i marchesi possedevano almeno dal 1313 anche una *domus* utilizzata come «locus ubi ius redditur»,[39] si registrano permanenze soprattutto a Revello, tanto nel *castrum* quanto nel *palacium domini marchionis* presso il *monasterium novum* – il convento di Santa Maria Nuova – documentato esplicitamente a partire dal 1310 (*tab.* 1.5).[40]

2. Committenza e governo del territorio: continuità e peculiarità sui due versanti alpini

Le riflessioni che l'analisi suggerisce sono soprattutto due: in primo luogo risulta evidente come le corti, a fronte di una progressiva focalizzazione delle funzioni di governo in quegli insediamenti destinati a divenire nel tempo vere e proprie 'capitali', continuassero a interpretare e, di conseguenza, a organizzare il territorio in maniera policentrica. Tale tendenza pare più spiccata in ambito sabaudo e subalpino, dove una polarità urbana esclusiva incontrò difficoltà a emergere, al punto che non se ne può escludere un riflesso nelle scelte residenziali, stabilmente ancorate a modelli castellani tradizionali. Angiò e Delfini, invece, paiono orientare precocemente la propria attenzione verso *palacia*, cioè, appunto, modelli residenziali 'urbani' in senso proprio. Anomalo

[32] Calliero, Moretti 2009.
[33] Citata per la prima volta nel 1320: ASTo, Camera dei conti, Conti di castellania, art. 69, par. 1, Savigliano, rot. 1.
[34] Longhi 2003, pp. 32-37.
[35] In generale: Beltramo 2015.
[36] *Cartario dell'abbazia* 1901, doc. 603.
[37] Losito 1998, p. 21.
[38] Beltramo 2015, pp. 78-89.
[39] Del Bo 2011, p. 68.
[40] *Regesto dei marchesi* 1906, docc. 796, 801. Per il convento domenicano femminile, fondato nel 1291: Merlo 1997, pp. 164-168.

almeno in parte, sotto questo profilo, è l'atteggiamento dei marchesi di Saluzzo, che pare più vicino al contesto culturale di Provenza e Delfinato. Tuttavia, almeno per il XIV secolo, le differenze formali a livello di architettura e organizzazione dei singoli complessi restarono abissali tra i due versanti alpini.

Nel processo di costruzione dei rispettivi spazi dinastici, comune e diffusa risulta invece essere la propensione dei principi a offrire il proprio sostegno agli ordini mendicanti, pur con specificità locali. Se i Savoia non dimostrarono preferenze,[41] gli Angiò e i Saluzzo assicurarono, invece, protezione soprattutto ai Predicatori.[42] Particolarmente incisiva fu l'azione dei conti di Provenza, interessando non solo i territori del *Midi* francese – si pensi al grande cantiere del convento di Sainte-Marie-Madeleine a Saint-Maximin (1296) –,[43] ma anche il regno di Napoli[44] e il Piemonte, con le fondazioni di Savigliano (1267), Alba (1292) e Cherasco (ca. 1300).[45] Di contro, i Savoia-Acaia si orientarono spesso verso i Minori, al punto da eleggere il convento di San Francesco di Pinerolo a proprio mausoleo.[46] La genesi del fenomeno spesso affonda le proprie radici nel secondo Duecento; tuttavia un dato emerge con chiarezza dall'incrocio dei dati: a beneficiare dell'attività evergetica dei principi furono, con buona approssimazione, gli stessi centri che essi avevano o avrebbero individuato per stabilirvi proprie sedi.

Tutto considerato, in conclusione mi sento di affermare che gli Angiò, vuoi per il prestigio dinastico, vuoi per l'ampiezza dei territori controllati – e, dunque, per l'ambito di potenziale circolazione di modelli –, sono da ritenere il principale riferimento culturale dell'area indagata. Se la capacità di penetrazione si scontrò, nello spazio politico sabaudo, con evidenti resistenze, essi giocarono viceversa un sicuro ruolo nell'orientare le scelte delfinali. Sin dal Trecento sono, infatti, documentati contatti stabili tra le due dinastie, come quelli tra Umberto II e re Roberto.[47] Peraltro, proprio per il tramite delfinale e i luoghi posseduti nelle alte valli cuneesi qualche suggestione – penso soprattutto ai più generali modelli residenziali – può essere precocemente filtrata nel marchesato di Saluzzo.

Tuttavia, è soprattutto nel lungo periodo che si colgono i riflessi di questa progressiva osmosi culturale. Con il XV secolo, di pari passo con il consolidarsi dei rispettivi domini, anche i principi subalpini avrebbero intrapreso un processo di graduale selezione e riduzione dei centri frequentati analogo a quello avviato da tempo oltralpe. In progresso di tempo, al di là del fatto che continuasse a prevalere la residenza in castello, i complessi destinati a divenire sedi esclusive delle corti manifestarono una tendenza alla specializzazione funzionale e alla separazione tra ambiti residenziali e burocratico-amministrativi, talvol-

41 Per i territori transalpini: Guichenon 1660, pp. 390, 406, 410; Brondy 1998, pp. 28-31. Per la val di Susa: Patria 1998.

42 Per i primi Lusso 2020, pp. 316-323; per i secondi Beltramo 2015, pp. 365-448.

43 Albanes 1880, pp. 34-58.

44 Bruzelius 2004.

45 Rispettivamente Canobbio 2006, p. 308; Tosco 1999, pp. 93-99; Lusso 2008, pp. 123-124.

46 Tosco 2003, p. 92. In generale: Merlo 1997, pp. 177-194.

47 Prudhomme 1888, pp. 161-162.

ta accompagnate da specifiche scelte formali.[48] D'altra parte, il tardo medioevo registra connessioni sempre più strette tra i due versanti delle Alpi: valga, su tutti, l'esempio di Ludovico II di Saluzzo, che nel 1479 diede avvio ai lavori per il traforo del Monviso[49] e che nel 1487-1490, morto re Renato, risiedette nel palazzo di Aix in qualità di luogotenente del re di Francia.[50]

[48] Lusso 2011; Lusso 2019, pp. 356-361; Lusso 2020, pp. 324-330.
[49] Vaccarone 1881, pp. 12-29.
[50] Barbero 2005, pp. 245-246.

Bibliografia

Albanès J.H., 1880, *Le couvent royal de Saint-Maximin en Provence de l'ordre des Frères prêcheurs*, Marseille.

Andenmatten B., 1989, *La noblesse vaudoise face à la Maison de Savoie au XIII^e siècle*, in A. Paravicini Bagliani, J.-F Poudret (a cura di), *La Maison de Savoye et le Pays de Vaud*, Lausanne, pp. 35-50.

Aurell M., Boyer J.-P., Coulet N., 2005, *La Provence au Moyen Âge*, Aix-en-Provence.

Badin de Montjoye A., Lemonde-Santamaria A., 2010, *La ville delphinale*, in R. Favier (a cura di), *Grenoble. Histoire d'une ville*, Grenoble, pp. 38-49.

Barbero A., 2005, *La politica di Ludovico II di Saluzzo tra Francia, Savoia e Milano (1475-1504)*, in R. Comba (a cura di), *Ludovico II marchese di Saluzzo. Condottiero, uomo di Stato e mecenate (1474-1504)*, Cuneo, vol. II, pp. 229-254.

Beltramo S., 2015, *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura, città, committenti*, Roma.

Bligny B., 1973, *Histoire du Dauphiné*, Toulouse.

Brondy E., 1988, *Chambéry. Histoire d'une capitale vers 1350-1560*, Lyon.

Bruzelius C., 2004, *The stones of Naples: Church building in Angevine Italy 1266-1343*, New Heaven-London.

Buffo P., 2015, *Guerra e costruzione del* publicum *nel principato di Savoia-Acaia (1295-1360)*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge», 127/1, pp. 149-168.

Calliero M., 2002, *Dentro le mura. Il Borgo e il Piano di Pinerolo nel consegnamento del 1428*, Pinerolo.

Calliero M., Moretti V., 2009, *Il castello di Pinerolo nell'inventario del 1418*, Pinerolo.

Canobbio E., 2006, *Per una prosopografia dell'ufficialità subalpina. Personale ecclesiastico al servizio degli Angiò*, in R. Comba (a cura di), *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, Milano, pp. 291-312.

Cartario dell'abbazia 1901 = *Cartario dell'abbazia di Staffarda,* a cura di F. Gabotto, G. Roberti, D. Chiattone, Pinerolo, vol. II.

Castelnuovo G., 1994a, *Principati regionali e organizzazione del territorio nelle Alpi occidentali: l'esempio sabaudo (inizio XIII-inizio XV secolo)*, in G. Chittolini, D. Willoweit (a cura di), *L'organizzazione del territorio in Italia e Germania: secoli XIII-XIV*, Bologna, pp. 81-92.

Castelnuovo G., 1994b, *Ufficiali e gentiluomini. La società politica sabauda nel tardo medioevo*, Milano.

Chittolini G., 1979, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino.

Claude S., Coulet N., 2014, *Moyen Âge et Époque moderne à Aix-en-Provence. D'une ville à l'autre*, in N. Min (a cura di), *Aix en archéologie. 25 ans de découvertes*, Gent, pp. 326-341.

Comba R., 2006, *Le premesse economiche e politiche della prima espansione angioina nel Piemonte meridionale (1250-1259)*, in R. Comba (a cura di), *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, Milano, pp. 15-28.

Corti e città 2006 = *Corti e città. Arte del Quattrocento nelle Alpi occidentali*, a cura di E. Pagella, E. Rossetti Brezzi, E. Castelnuovo, Ginevra-Milano.

Del Bo B., 2011, *Sulla* platea*: edilizia e società a Saluzzo fra XIII e XV secolo*, in R. Comba, E. Lusso, R. Rao (a cura di), *Saluzzo: sulle tracce degli antichi castelli. Dalla ricerca alla valorizzazione*, Saluzzo, pp. 63-81.

Demotz B., 1992, *Une capitale alpine au Moyen* Âge, in Ch. Sorrel (a cura di), *Histoire de Chambéry*, Toulouse, pp. 47-78.

Dussert A., 1915, *Les États du Dauphiné aux XIV^e et XV^e siècles*, Grenoble.

Faure C., 1907, *Histoire de la réunion de Vienne à la France (1328-1454)*, «Bulletin de l'Académie Dalphinale», s. IV, XIX.

Fraisset M., 2009, *Le Palais comtal d'Aix*, in *Le roi René. 600 ans*, Aix-en-Provence, pp. 18-23.

Gabotto F., 1896, *Documenti inediti sulla storia del Piemonte al tempo degli ultimi principi di Acaia (1383-1418)*, «Miscellanea di storia italiana», s. III, XXXIV.

Guichenon S., 1660, *Histoire généalogique de la royale Maison de Savoye*, Lyon.

Guilleré C., Palluel-Guillard A., 2011, *Le château des ducs de Savoie. Dix siècles d'histoire*, Chambéry.

Lemonde A., 2001, *Du Conseil delphinal au Parlement de Dauphiné*, in R. Favier (a cura di), *Le Parlement de Dauphiné*, Grenoble, pp. 11-23.

Léonard E.G., 1954, *Les Angevins de Naples*, Paris.

Libri Consiliorum 1996 = *Libri Consiliorum 1325-1329*, a cura di M. Baima, Torino.

Libri Consiliorum 1997 = *Libri Consiliorum 1333-1339*, a cura di M. Baima, Torino.

Longhi A., 2003, *Architettura e politiche territoriali nel Trecento*, in M. Viglino, C. Tosco (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, Torino, pp. 23-69.

Longhi A., 2018, *Cavalieri, ufficiali e capimastri: cantieri di castelli nell'età di Amedeo V di Savoia (1285-1323)*, in S. Castronovo (a cura di), *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, Novara, pp. 46-59.

Losito L., 1998, *Saluzzo tra Medioevo e Rinascimento. Il paesaggio urbano*, Cuneo.

Lusso E., 2008, *Gli Angiò in Italia tra XIII e XIV secolo. Temi, problemi e prospettive di ricerca*, «Humanistica», III, pp. 113-126.

Lusso E., 2011, *Tra fortezza e palazzo: confronti fra il castello di Saluzzo e le residenze dei marchesi di Monferrato*, in R. Comba, E. Lusso, R. Rao (a cura di), *Saluzzo: sulle tracce degli antichi castelli. Dalla ricerca alla valorizzazione*, Saluzzo, pp. 29-43.

Lusso E., 2019, *Grenoble sede della corte delfinale: architettura e forma urbana*, in F. Panero (a cura di), *Le comunità dell'arco alpino occidentale. Culture, insediamenti, antropologia storica*, Cherasco, pp. 339-362.

Lusso E., 2020, *Gli Angiò e la Provenza: insediamento, spazi urbani e architetture*, in F. Panero (a cura di), *Comunità urbane e centri minori dei due versanti delle Alpi occidentali. Circolazione di persone e relazioni culturali, politiche e socio-economiche*, Cherasco, pp. 299-330.

Mainoni P., 2006, *Il governo del re. Finanza e fiscalità nelle città angioine (Piemonte e Lombardia al tempo di Carlo I d'Angiò*, in R. Comba (a cura di), *Gli Angiò nell'Italia nord-occidentale (1259-1382)*, Milano, pp. 103-137.

Merlin P., Panero F., Rosso P., 2013, *Società, culture e istituzioni di una regione europea. L'area alpina occidentale fra medioevo ed età moderna*, Torino.

Merlo G.G., 1997, *Forme di religiosità nell'Italia occidentale dei secoli XII e XIII*, Cuneo-Vercelli 1997.

Mermet M., 1854, *Histoire de la Ville de Vienne*, vol. III, Vienne.

Nécrologe et cartulaire 1870 = *Nécrologe et cartulaire des Dominicains de Grenoble*, a cura di C.U.J. Chevalier, Romans.

Parlamento sabaudo 1928 = *Parlamento sabaudo*, vol. I/I, *Patria cismontana (1286-1385)*, a cura di A. Tallone, Bologna.

Patria L., 1998, *'Consortie', 'Confrarie' e società di devozione: la religiosità dei laici nella val di Susa tardomedievale*, in A. Salvatori (a cura di), *Spiritualità, culture e ambiente nelle Alpi occidentali*, Stresa, pp. 71-136.

Patria L., 2005, *Caseforti e casetorri tra Savoia, Piemonte e Delfinato: considerazioni sul patrimonio fortificato delle Alpi Cozie*, in *Caseforti, torri e motte in Piemonte (secoli XII-XVI)*, «Bollettino della Società per gli Studi Storici, Archeologici ed Artistici della Provincia di Cuneo», 132, pp. 17-135.

Prudhomme A., 1888, *Histoire de Grenoble*, Grenoble.

Rao R., 2016, *Introduzione. I grandi ufficiali nei territori angioini: dal bilancio storiografico alle prospettive di ricerca*, in R. Rao (a cura di), *Les grands officiers dans les territoires angevins*, Roma, pp. 237-260.

Regesto dei marchesi 1906 = *Regesto dei marchesi di Saluzzo (1091-1340),* a cura di A. Tallone, Pinerolo.

Tosco C., 1999, *Il gotico ad Alba: l'architettura degli ordini mendicanti*, in E. Micheletto (a cura di), *Una città nel medioevo. Archeologia e architettura ad Alba dal VI al XV secolo*, Alba, pp. 89-107.

Tosco C., 2003, *Architettura religiosa nell'età di Amedeo VIII*, in M. Viglino, C. Tosco (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte*, Torino, pp. 71-114.

Vaccarone L., 1881, *Le pertuis du Viso. Étude historique d'après des documents inédits conservés aux archives nationales de Turin*, Torino.


A CAMPANASSA

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c2

Stefano Giuseppe Pirero

Immagini di potere e propaganda ghibellina tra Savona e Genova nella prima metà del Trecento

1. Introduzione

Il paesaggio urbano che caratterizza la piazza del Brandale a Savona, segnata dalle solide arcate della porta *Balnei*, dagli esili profili delle torri Corsi e Guarnero e dal fronte compatto del palazzo degli Anziani e dell'adiacente torre del Brandale, rappresenta un campione di studio unico per la conoscenza delle tecniche edilizie medievali liguri.[1] Un contesto che, perduta alla metà del novecento ogni connessione con il denso tessuto storico di piazza delle Erbe, dove sorgeva il palazzo del Comune, e dei quartieri gravitanti attorno alle mura turrite del porto, non ha mai cessato di attirare l'attenzione degli studiosi di varie discipline storiche.[2] In tal senso, spetta agli storici dell'arte il merito di aver animato il dibattito critico legato all'attribuzione di alcuni interessanti capitelli provenienti da questo contesto; un dibattito configuratosi ben presto come una vera 'questione' che intreccia strettamente la storia architettonica di alcuni edifici appena menzionati e che, ad oggi, non sembra ancora aver trovato una conclusione definitiva.

Pertanto, fra araldica e archeologia dell'architettura, lo scopo primario delle note che seguiranno sarà ricontestualizzare più precisamente le vicende legate al rimaneggiamento della loggia che sosteneva il palazzo degli Anziani tramite un'attenta lettura dei rilievi simbolici che ornano la coppia di capitelli marmorei deputata in origine a impreziosirne la *facies* trecentesca. Un'analisi che, in seconda battuta, si rivelerà utilissima al fine di illuminare il *milieu* in cui deve calarsi la ristrutturazione di un'altra complessa architettura del periodo, qual è il palazzo di Lamba Doria a Genova: un edificio a lungo trascurato dalla critica che presenta una loggia di base nella quale si susseguono una serie di capitelli marmorei strettamente apparentati alle opere savonesi e dove, a distanza di pochi anni, ritornano le medesime strategie di autocelebrazione elaborate a Savona dai maggiori esponenti della fazione imperiale in Italia.

2. Dove non osano i leoni: nidi d'aquile e covi di serpi nella Savona imperiale

All'interno del panorama scultoreo lapideo medievale savonese spicca una coppia di opere che, assegnata da tempo a età federiciana, è stata recentemente rivalutata in termini di stile e ricollocata opportunamente entro la prima metà del Trecento. Si tratta di due capitelli a *crochet* in marmo apuano (70×70 cm) accomunati da un'indiscussa qualità formale e da un bestiario

fig. I – Savona. Palazzo degli Anziani, secc. XIV-XVII (foto dell'autore).

[1] Cfr. ad esempio Finco 2018, pp. 84-93.

[2] Circa le pesanti demolizioni seguite ai bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, cfr. Ceschi 1949, pp. 255-261.



fig. 1 – Savona. Giardini di piazza del Popolo, a sinistra capitello erratico, marmo apuano, scultore campionese, terzo decennio del sec. XIV (da Bozzo 1996, p. 260, n. 14; ipotesi di ricostruzione cromatica di Federico Natelli). A destra, palazzo degli Anziani, facciata: capitello dello spigolo destro, marmo apuano, scultore campionese, 1331 ca. (foto dell'autore; ipotesi di ricostruzione cromatica di Federico Natelli).

simbolico formato da piatte serpi striscianti, protomi leonine angolari e, almeno in un caso specifico, aquile nascenti in libero aggetto. Il primo di essi, erratico e consunto a causa dell'azione esercitata dagli agenti atmosferici, giace capovolto su un podio cementizio allestito nei giardini di piazza del Popolo sin dai primi anni novanta del secolo scorso, mentre il secondo è parzialmente riemerso alla luce presso lo spigolo destro della facciata secentesca del palazzo degli Anziani, l'antico *palacium gubernatorum*, a seguito dei restauri che hanno interessato l'edificio fra il 1989 e il 1991(*figg.* I-1).[3]

Nella fattispecie, la scoperta di quest'ultimo capitello e, alcuni metri più in basso, della base ungolata della colonna dicroma che lo sosteneva ha permesso di identificare la struttura architettonica cui appartenevano in origine i suddetti elementi, la *lobia magna* del partito Popolare, e di riformularne dimensioni e canoni proporzionali. Ciò, tuttavia, non si è tradotto subito in un coerente discorso attributivo. Le due opere, infatti, sono state datate ai primi anni quaranta del Trecento solo di recente grazie a una lettura attenta dei documenti scritti relativi ai tempi di definizione delle principali sedi di governo civiche. È il caso dell'acquisto «cum omnibus hedificiis et circumstanciis et spectantibus» della *turris perforata* del Brandale (1305-1307), l'imponente residenza privata degli eredi di Pietro Bava che divenne sede dell'Abate del Popolo, e della costruzione «de lapidibus et calcina» delle perdute *domus staiarie* e *rayba* (1322 ca.), legate al funzionamento della dogana nuova, e del demolito *palacium Comunis* (1322-1325), la primitiva sede degli otto Anziani «quod antea erat de lignamine». Ed è il caso soprattutto delle sopraelevazioni della *domus staiarie* (1340-1343 ca.), destinata ad accogliere i macelli nuovi e le carceri di Malapaga, e della preesistente *lobia magna* del Popolo, che sosterrà lo *stalum dominorum gubernatorum*, ossia il nuovo palazzo dei quattro Governatori (1340-1341 ca.).[4]

[3] Cfr. Bozzo 1996, pp. 120, 257-259; Bartoletti 2013, pp. 213, 216-217, n. 23; Bartoletti, Caldera 2016, pp. 150-152; Caldera 2016, pp. 10-11.

[4] Circa le vicende legate all'acquisizione, costruzione e ristrutturazione di questi edifici, cfr. Poggi 1913, pp. 44-120; Poggi 1936, pp. 37-46; Russo 1936, pp. 7-30; Besio 1968, pp. 49-70; Forcheri 1982, pp. 109-119; Nicolini 2003, pp. 57-63 (le date di erezione del



fig. 2 – Savona. Palazzo dei Sansoni, capitello, pietra di Promontorio, scultore locale, 1241? ca. (a sinistra, foto dell'autore). Genova. Palazzo di Lamba Doria, capitello centrale del loggiato, marmo apuano, scultore campionese, 1332 ca. (a destra, foto dell'autore; ipotesi di ricostruzione cromatica di Federico Natelli).

Ora, pur largamente condivisibile, l'attribuzione ha lasciato insoluta la questione della committenza, che, ad oggi, viene semplicisticamente ricondotta al desiderio di imitazione della stessa iconografia ghibellina – l'aquila dell'Impero che conculca il leone del Papato – esibita dal capitello a *crochet* in pietra di Promontorio riaffiorante dalle murature moderne di palazzo Sansoni (1241? ca.), poco distante dalla torre del Brandale (*fig.* 2):[5] un'allegoria di «bruciante attualità politica», che tenderebbe a riproporsi a distanza di un secolo nelle forme morbide e naturalistiche di uno scultore campionese uscito dalla bottega genovese del 'Maestro di Giano'.[6] Ebbene, l'ipotesi, pur cogliendo il senso generale della temperie che permea queste opere, non convince appieno. Come motivare l'appropriazione – o l'imposizione – di uno stemma civico da parte di una famiglia di privati cittadini, i Sansoni, senza ammettere l'esperienza non documentata di una tirannide o di un altro episodio similare nella storia politica del Comune?[7] Non solo. A giudicare dalla torsione, dall'ampiezza e dalla posizione delle zampe, la consunta aquila marmorea di piazza del Popolo sembra additare meglio all'impostazione assunta dal rapace che figura alla base della lastra celebrativa della ricostruzione del ponte delle Pile (1346), opera campionese alla Pinacoteca Civica di palazzo Gavotti.[8] Qui, infatti, l'aquila staufica vale di per sé e assurge al ruolo di animale totemico civico, cui si affianca lo scudo 'palato' del Comune a ribadire un'equivalenza di fondo che, sfrondata da ulteriori integrazioni araldiche (lo scudo del podestà genovese Gotifredo da Zoagli), si ripresenta puntualmente nel lacerto di affresco (circa 1341) conservato nello scalone interno di palazzo degli Anziani.[9] Del resto, questo

palazzo comunale proposte dallo studioso possono restringersi ulteriormente sulla base delle indicazioni provenienti da un atto rogato il 1 marzo 1325 «nel palazzo nuovo del Comune», cfr. Noberasco 1919, p. 71, n. CLXIII).

5 Cfr. Bartoletti 2013, p. 213.

6 Cfr. Bartoletti, Caldera 2016, pp. 150-152.

7 Cfr. Torteroli 1847, pp. 161-164; Poggi 1913, pp. 134-135.

8 Cfr. Bartoletti 2013, pp. 209-212.

9 Cfr. Murialdo 1995, pp. 269-281; Bartoletti, Caldera 2016, pp. 152-153.

simbolo di indubbia fedeltà all'Impero rappresentò per secoli l'*imago* del Comune, tanto nei primi sigilli ufficiali (1265), quanto nelle emissioni della zecca locale (1350-1528), ivi compreso l'aquilino imperiale argenteo (circa 1320) coniato *in loco* dai fuoriusciti ghibellini genovesi, gli *Extrinsecos* o «Fidelium Imperii Ianue et Districtu».[10]

E il caso del primo conio savonese è di grande interesse in questa sede poiché rievoca il *golpe* ordito dai guelfi genovesi, gli *Intrinsecos*, l'espulsione in massa degli *Extrinsecos* da Genova, la dedizione di questa città alla signoria del leone angioino e, in breve, l'inizio della sanguinosa guerra civile del 1317-1331. Un periodo tumultuoso, che, nondimeno, inaugurò per Savona una fase di vitale autocefalia politica durante la quale, sotto la direzione dell'antigoverno ghibellino, il «consilium credentie fidelium Imperii», presero forma il nuovo centro direzionale comunale e le formule decorative destinate a promuoverne l'ideologia.[11] A tal proposito, conviene ricordare come l'aquila staufica non fu attributo distintivo del solo Comune di Savona ma, anche, della *magna pars* del governo di credenza ghibellino, i Doria, i quali, da «veri amici et fideles Imperii» di Enrico VII, nel 1311 ricevettero da questi il privilegio di mutare le proprie armi con l'insegna dell'Impero.[12] Di più. Il sospetto che i capitelli savonesi riverberino l'eco del ruolo giocato dalle più insigni famiglie ghibelline agenti *in loco* viene accresciuto dalla presenza di alcune piccole bisce dalla testa di drago, dalle fauci spalancate e dalle spire traforate come scaglie che strisciano in posizione araldica fra gli elementi fitomorfi dei *kalathoi*. Un dettaglio che trova precisi confronti nel capitello marmoreo centrale del loggiato che sostiene il palazzo di Lamba Doria a Genova (circa 1298).[13] Anche qui, infatti, si riconosce la mano di uno scultore campionese intento a realizzare una selva lussureggiante di frutti carnosi, palmette nervate e viluppi fitomorfi che, nella specchiatura frontale, ospita tre grandi serpi affrontate dalle teste irte di drago, dalle fauci schiuse e dentate e dalle inconfondibili spire traforate (*figg.* 2-3). Non si tratta di una presenza casuale, né di un semplice orpello decorativo, bensì di un richiamo non troppo velato all'angue totemico del clan dei Visconti. Certo, a Genova come a Savona le serpi si mostrano in una veste inedita e non ancora «sarracenum rubeum transgluciente o puerum espansis manibus evomentis».[14] Eppure, esiste una spiegazione logica per una tale anomalia. Ed essa va ricercata nelle strategie comunicative di una committenza avvezza a servirsi dell'araldica per dissimulare sé stessa dietro le sembianze di figure puramente ornamentali e, a un tempo, portatrici di valori ideologici universali: figure, cioè, dotate dell'ambiguità necessaria a scongiurare qualsiasi rischio legato a una puntuale quanto incauta citazione.[15]

[10] Cfr. Desimoni 1885, pp. 370-378; Giuria 1984.

[11] Cfr. Petti Balbi 2007, pp. 195-212; Petti Balbi 2014, pp. 5-36.

[12] Quattro esponenti del clan meritarono una menzione speciale in quella occasione, e fra questi spiccavano i nomi di Branca (Brancaleone) e Lamba (cfr. *Rerum Italicarum Scriptores* 1730, col. 1025 e Petti Balbi 2014, p. 27).

[13] Per la discussione critica di questo pezzo e dell'architettura che lo ospita, si rinvia al paragrafo seguente.

[14] Cfr. Galli 1919, pp. 363-381; Bazzi 1983, pp. 83-88.

[15] Del resto l'angue non ingollante rappresentava proprio l'insegna dei Visconti savonesi (Verzellino 1621, f. 12, n. 148).

La tesi trova conferma nella ciclica composizione dell'antigoverno ghibellino che, formatosi sotto l'egida di Brancaleone Doria e riconosciuto ufficialmente il 14 luglio 1319, ripropose al vertice esponenti di questa casata e di quella degli Spinola, i «vicarii et rectores civitatis Saone et Districtus», e vide l'attivo coinvolgimento dei Visconti.[16] Un partenariato reso viepiù necessario dall'alleanza suggellata nel 1317 con le nozze tra Valentina Doria, figlia di Bernabò e nipote di Brancaleone, e il figlio di Matteo I, signore di Milano, Stefano Visconti: la serpe che dal 1320 assunse la carica di «capitaneus generalis fidelium Imperii civitatis Ianue et Districtus» e il comando delle operazioni militari di uno scontro che aveva ormai coinvolto i principali blocchi del potere temporale.[17] È in questo contesto che s'inserisce la notizia di un prestito pubblico stipulato dal Comune nel 1331 per far fronte a un restauro della *lobia magna* del Popolo.[18] L'informazione, pur incontrollabile, è degna del massimo interesse e s'impone come un valido riferimento cronologico a cui ancorare anche l'esecuzione del capitello erratico di piazza del Popolo il quale, se non proviene dai rimaneggiamenti operati a quella stessa loggia in epoca moderna, doveva comunque appartenere a uno dei più rappresentativi edifici del potere innalzati in questo periodo, come il *palacium Comunis*.

Del resto, una diversa proposta cronologica per questi pezzi misconoscerebbe la genuina attualità politica che ne ha ispirato le forme le quali, peraltro, non trovano una spiegazione accettabile dopo la rivolta che, nel 1339, porterà il popolo a riformulare su nuove basi la composizione del governo cittadino. La datazione proposta (circa 1331), inoltre, non contrasta con quella assegnata allo *stalum dominorum gubernatorum*. Anzi, essa s'inserisce nel mezzo di due distinte campagne edilizie che videro dapprima la costruzione *ex novo* o la riconversione «de lignamine in lapidibus et calcina» delle più importanti sedi del centro direzionale del Comune, come la *domus staiarie*, la *rayba* e il *palacium Comunis* (circa 1322-1325), e, quindi, la loro articolazione amministrativa (*post* 1339), esemplificata dalla sopraelevazione della *lobia magna* e della *domus staiarie* (circa 1340-1343).

3. Tre serpi in seno: una nuova proposta di datazione per il palazzo genovese di Lamba Doria

L'attribuzione delle opere savonesi solleva un'altra importante questione, che investe i tempi di costruzione del loggiato e, dunque, del palazzo genovese di Lamba Doria. Un edificio datato per convenzione al 1298 in quanto assimilato al dono che il Comune offrì al «capitaneum et armiratum Comunis et Populi Ianue» a seguito del trionfo riportato contro i Veneziani all'isola di Curzola e che peraltro, viene celebrato nell'epigrafe di coronamento del suo loggiato (*fig.* 3).[19]

Ora, l'identificazione tra l'attuale *facies* del palazzo e la *domum* citata nella fonte più antica, le «Franchixiae domus serenissimi domini Lambe

[16] Cfr. Poggi 1913, pp. 71-103.
[17] Cfr. Ferretto 1901, pp. 353-362.
[18] Cfr. Poggi 1936, p. 44.
[19] Cfr. D'Oria 1860, pp. 24-27 e 279-285; Silva 1987, pp. 73-74, n. 126.

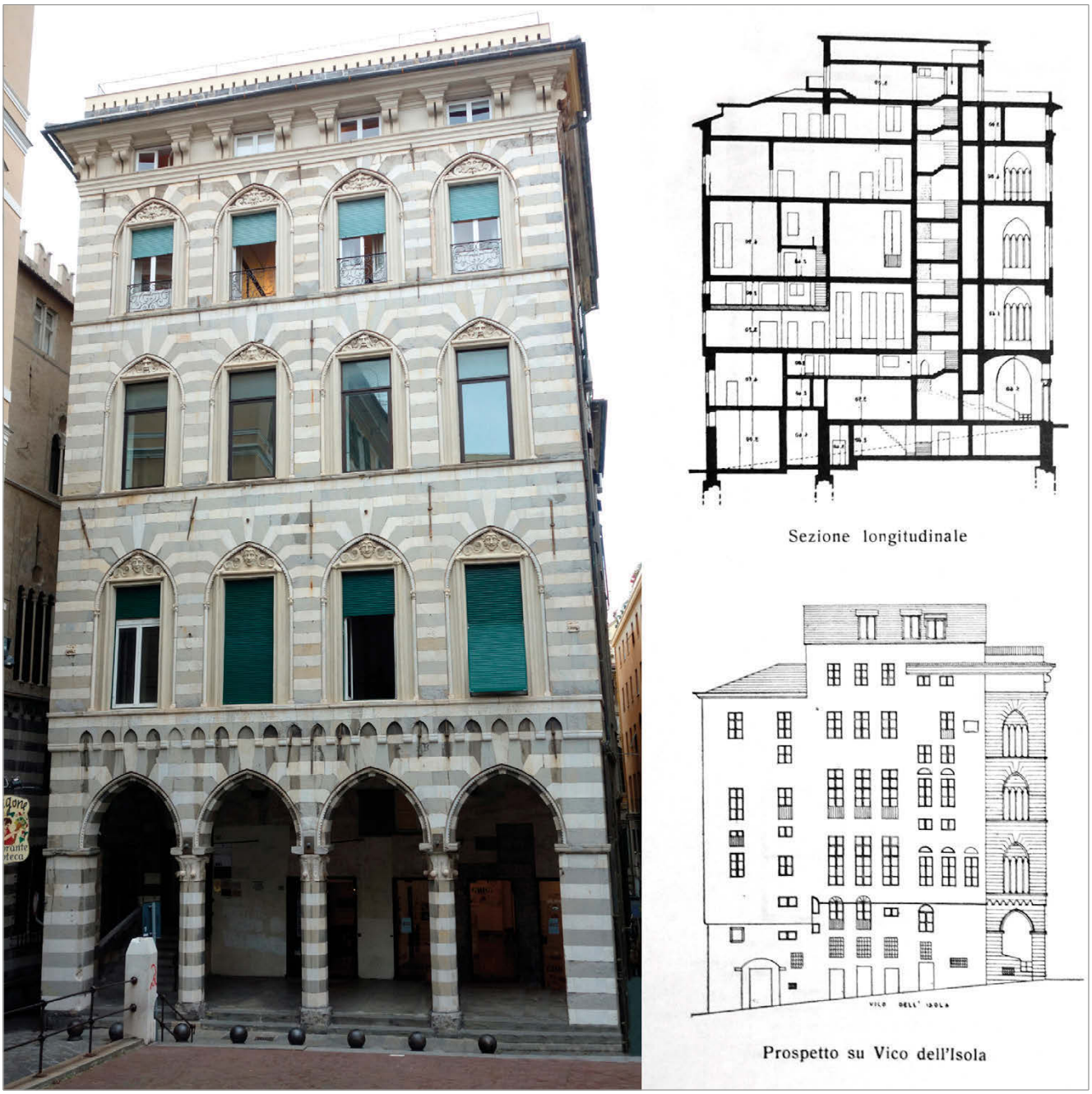


fig. 3 – Genova. Palazzo di Lamba Doria, secc. XII-XVI (foto dell'autore), sezione longitudinale e prospetto (da Magnani, Rocca 1962, p. 32; elaborazione grafica di Federico Natelli).

de Auria» (1387), appare tutt'altro che scontata.[20] In effetti, l'epigrafe del loggiato non solo non ricorda alcun dono, ma ricompare quasi immutata su uno dei registri marmorei della facciata dell'antistante chiesa di San Matteo. Ciò, peraltro, utilizzando *ductus* e caratteri paleografici del tutto analoghi alle altre epigrafi che, scandite dagli stemmi crociati del Comune e da un nugolo di aquile staufiche, celebrano le vittorie due e trecentesche degli uomini illustri della casata.[21] A questo punto, merita di essere citata la notizia del *magno tumultu* che il 12 febbraio 1320 spinse i rivoltosi guelfi a scagliarsi contro le dimore degli *Extrinsecos* e, in particolare, contro le «domos nobilium de Auria, quasi omnes diruptione et ignibus destruxerunt»: un evento davvero catastrofico se l'abate del Popolo, accorso in gran

[20] Cfr. Manfroni 1901, pp. 98-99.
[21] Cfr. Silva 1987, pp. 70-73, 78 e 81, n. 122, 123, 125, 134 e 139.

fretta nel quartiere di San Matteo «ut devastationem prohiberet», dovette constatare come «erant fere quaecumque aedes consumtae». Sprovvista di validi difensori, di certo anche la *domus* di Lamba Doria subì notevoli guasti in quell'occasione.[22] E una possibile conferma in tal senso giunge da una delle iscrizioni corredanti il sarcofago tardo romano che, predato a Curzola e destinato ad accogliere le spoglie del grande ammiraglio (†1323), si trova murato sotto la finestra destra della facciata della chiesa di San Matteo. Un'epigrafe che ricorda come l'inserimento dell'*opus* in quella posizione sia il frutto di un intervento di restauro ordinato da Lambino Doria (1301-1334), figlio di Lamba, al fine di recuperarne le vestigia dirute e, quindi, traslarle dalla *domo* alla chiesa.[23]

Sfortunatamente l'epigrafe non è datata. Tuttavia, la ricomposizione e valorizzazione del bottino bellico, che certo faceva bella mostra di sé sul frontespizio della *domus* avita, non poté avvenire prima del rientro degli *Extrinsecos* a Genova (circa 1332). Soltanto allora, in un contesto di rinnovata concordia civile che vide persino l'avvento di un breve governo ghibellino (1334-1336) pronto a sostituire l'aquila staufica al leone angioino sulle emissioni più preziose della zecca locale, poterono crearsi le condizioni adatte a concepire un grandioso progetto di autocelebrazione destinato a rimaneggiare le *facies* della chiesa di San Matteo e della *domus.*[24] Si decise, così, di rimodulare la prima mediante l'estetica della parola scolpita e incrostata e di ripensare la seconda mediante un'addizione monumentale che facesse tesoro di quanto esperito in termini di *mass media* alcuni anni prima a Savona. E la riprova di ciò giunge dalle note del restauro seguito al grave incendio che il 22 ottobre 1942 divorò l'edificio «lasciando in particolare del tutto isolata la facciata».[25] Un dato che trova ulteriore conferma negli accurati rilievi tratti alcuni anni dopo dalla facoltà di Ingegneria di Genova, che dimostrano come il prospetto del palazzo risulti addossato a un corpo di fabbrica preesistente, da identificarsi verosimilmente con la *domus* donata dal Comune nel 1298, e distinto da questo per mezzo dell'utilizzo dello stesso partito dicromo che uniforma il paesaggio architettonico della piazza e, infine, dell'inserimento su ogni piano di una teoria di trifore archiacute (*fig.* 3).[26]

Riguardate sotto questa luce, insomma, anche il numero e persino l'individua connotazione espressiva delle serpi effigiate sul capitello centrale della loggia doriana appaiono tutt'altro che casuali. Esse, anzi, trovano una spiegazione logica e obbligata all'interno di quel progetto celebrativo dei trionfi della casata che, nelle intenzioni di Lambino, doveva annunciare anche i fasti che sarebbero giunti di lì a pochi decenni grazie alle lungimiranti alleanze politiche strette tempo addietro. Come non tributare un posto d'onore a Valentina di Bernabò e al suo ruolo di *trait d'union* con il clan Visconti che ne faceva una colonna portante della nuova *domus magna* doriana? Come non salutare con speranza ed entusiasmo la nascita delle tre vipere che aveva portato in grembo, Matteo II (1319-1355), Galeazzo

[22] Cfr. *Rerum Italicarum Scriptores* 1730, col. 1039.

[23] L'epigrafe recita: «opus de domo denstructum per Lambinum hic est reductum» (Silva 1987, pp. 77, 89, nn. 132, 154); su Lamba e Lambino Doria, cfr. Battilana 1825, p. 46; e Battilana 1825, p. 46; *Dizionario Biografico dei Liguri* 2008, pp. 254-258.

[24] Cfr. Pesce, Felloni 1975, p. 24-26.

[25] Cfr. Ceschi 1953, pp. 338-339; Labò 1954, pp. 55-58.

[26] Cfr. Magnani, Rocca 1962, pp. 27-32.

II (1321-1378) e Bernabò I (1323-1385), destinate a contendersi le redini del ducato di Milano e non solo?[27]

Del resto, le franchigie di cui godeva il palazzo trascendevano la mera sfera fiscale e, in tal senso, la nuda proprietà privata non era che un privilegio toccato in sorte a quanti vantavano una discendenza diretta con il primo proprietario o, tutt'al più, a coloro che se n'erano aggiudicati un carato in moneta sonante. Ma nella coscienza dei reduci della guerra civile e di chi aveva vissuto da esule la fede ghibellina e la cieca obbedienza alla ragione di stato, ovvero agli interessi generali della famiglia, tutto questo in fondo contava poco. Il trionfo di uno era l'onore di tutti. Questa era l'eredità che Lambino consegnava nelle mani di coloro che avrebbero proseguito i lavori di aggiornamento della *domus* paterna e del programma celebrativo di San Matteo. Questo significava appartenere al clan dei Doria.

[27] Cfr. Corio 1856, pp. 179-189.

Bibliografia

Bartoletti M., 2013, *Sulle tracce dei Maestri Campionesi a Savona durante il Trecento*, in A. Dagnino, C. Di Fabio, M. Marcenaro, L. Quartino (a cura di), *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, Genova, pp. 209-219.

Bartoletti M., Caldera M., 2016, *Frammenti per un profilo figurativo della Savona comunale*, in *1014: verso la nascita del comune di Savona. Istituzioni, paesaggi, economie, cultura*, «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», LII, pp. 141-153.

Battilana N., 1825, *Genealogie delle Famiglie Nobili di Genova*, Genova, vol. I.

Bazzi A., 1983, *Per la storia dello stemma del Ducato di Milano*, «Arte Lombarda», 65, 2, pp. 83-88.

Besio G. B.N., 1968, *Il Palazzo della Giustizia e l'antico "centro direzionale" del Comune di Savona*, «Atti e Memorie della Società Savonese di Storia Patria», II, pp. 45-80.

Bozzo G., 1996, *I recenti restauri della torre del Brandale e del palazzo degli Anziani a Savona*, in L. Pittarello (a cura di), *Relazione su cento lavori. L'attività di cantiere della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Liguria, 1982-1993*, Bologna, pp. 255-260.

Caldera M., 2016, *Pietà per un capitello*, «A Campanassa», XLIII, 2, pp. 10-11.

Ceschi C., 1949, *I monumenti della Liguria e la guerra 1940-45*, Genova.

Ceschi C., 1953, *Restauro di edifici danneggiati dalla guerra – Liguria*, «Bollettino d'Arte», XXXVIII, IV, IV, pp. 328-345.

Corio B., 1856, *Storia di Milano*, Milano, vol. II.

Dizionario Biografico dei Liguri 2008 = *Dizionario Biografico dei Liguri. Dalle origini ai nostri giorni. Doria-Doria Spinola*, VII, Genova.

D'Oria J., 1860, *La chiesa di San Matteo in Genova descritta ed illustrata da Jacopo D'Oria*, Genova.

Desimoni C., 1885, *Descrizione di un aquilino d'argento e cenni di altre monete genovesi*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XVII, pp. 365-378.

Ferretto A., 1901, *Contributo alla storia delle relazioni tra Genova e i Visconti nel secolo XIV. Il contratto nuziale tra Stefano Visconti e Valentina Doria*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», I, pp. 353-362.

Finco L., 2018, *Alcune considerazioni sulle torri urbane savonesi del Medioevo. Ricerca su una cultura costruttiva a partire dalle prime indagini materiali*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 3, 2, pp. 84-93.

Forcheri G., 1982, *L'avvento dei Popolari a Savona*, «La Storia dei Genovesi», Genova, II, pp. 109-119.

Galli E., 1919, *Sulle origini araldiche della Biscia Viscontea*, «Archivio Storico Lombardo. Giornale della Società Storica Lombarda», V, XLVI, III, pp. 363-381.

Giuria D., 1984, *Le monete savonesi*, Savona.

Labò M., 1954, *Il restauro del Palazzo Lamba Doria a Genova*, in C. Perogalli (a cura di), *Architettura e restauro. Esempi di restauro eseguiti nel dopoguerra*, Milano, pp. 55-58.

Magnani E., Rocca A., 1962, *Indagine sulle condizioni igieniche degli edifici della zona monumentale di piazza S. Matteo in Genova*, Genova.

Manfroni C., 1901, *Il figlio di Lamba Doria*, in *Scritti vari di Filologia*, Roma, pp. 95-103.

Murialdo F., 1995, *Iconografia e documenti sulla bandiera di Savona*, in *Studi in omaggio a Carlo Russo, Presidente Onorario nel suo settantacinquesimo compleanno*, Savona, pp. 269-283.

Nicolini A., 2003, *I primi registri contabili del Comune di Savona. Il Liber Grossus (1315-1318) e l'Exitus Massarie (1339)*, Savona.

Noberasco F., 1919, *Le pergamene dell'archivio comunale di Savona*, «Atti della Società Savonese di Storia Patria», I, 2, pp. 3-236.

Pesce G., Felloni G., 1975, *Le monete genovesi. Storia, arte ed economia nelle monete di Genova dal 1139 al 1814*, Genova.

Petti Balbi G., 2007, *L'assedio di Genova degli anni 1317-1331: maligna et durans discordia inter gibellinos et guelfos de Ianua*, «Reti Medievali Rivista», VIII, pp. 195-219.

Petti Balbi G., 2014, *Uno dei fallimenti di Enrico VII: la signoria di Genova (1311-1313)*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», LIV (CXXVIII), II, pp. 5-36.

Poggi P., 1936, *Il Brandale. Storia della Torre del Brandale e dell'annesso Palazzo degli Anziani dalle origini ai nostri giorni*, «Atti della Regia Deputazione di Storia Patria per la Liguria Sezione di Savona», XVIII, XIV, pp. 31-88.

Poggi V., 1913, *Cronotassi dei principali magistrati che ressero e amministrarono il Comune di Savona dalle origini alla perdita della sua autonomia*, «Miscellanea di Storia Italiana», III, XVI (XLVII), Torino.

Rerum Italicarum Scriptores 1730 = *Rerum Italicarum Scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, Milano, vol. XVII.

Russo M.N., 1936, *Contributo alla storia del Comune di Savona. Documenti inediti circa il Brandale e annessi edifici comunali*, «Atti della Regia Deputazione di Storia Patria per la Liguria Sezione di Savona», XVIII, XIV, pp. 5-30.

Silva A., 1987, *Corpus Inscriptionum Medii Aevi Liguriae. Genova. Centro Storico*, «Collana Storica di Fonti e Studi diretta da Geo Pistarino», III, Genova.

Torteroli T., 1847, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona.

Verzellino G.V., 1621, *Armi di Famiglie Savonesi raccolte e poste insieme da Gio Vincenzo Verzellino*, Savona (ms. consultabile in Archivio di Stato di Savona).

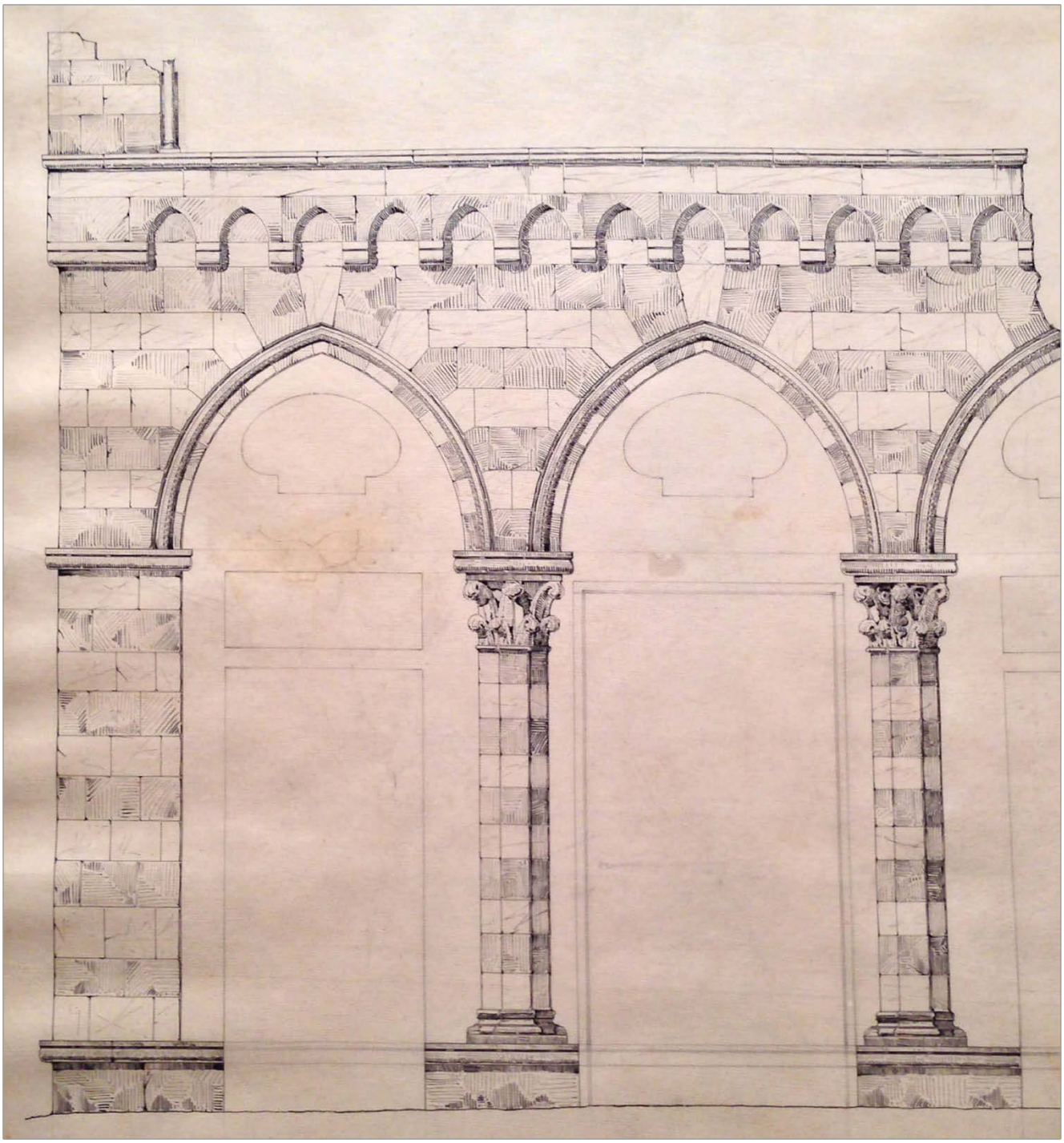


fig. I – Genova. Marco Aurelio Crotta, palazzo Lamba Doria, 1887, inchiostro di china su carta (Comune di Genova, Centro di Documentazione per la Storia l'Arte e l'immagine (Doc-Sai), archivio catografico, 2197).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c3

Lucina Napoleone

Il restauro dell'architettura civile medievale a Genova tra Ottocento e Novecento: utilizzo di fonti scritte e di fonti materiali

1. Introduzione

Genova già alla fine del XIII secolo presenta la forma urbana che ancora oggi la caratterizza: un intrico di vicoli posti a raggiera e perpendicolarmente rispetto all'arco portuale. Una città senza una piazza pubblica perché organizzata in consorterie nobiliari (*Compagnae* e, dal 1383, *Alberghi*) che utilizzano i piani terra dei propri edifici aperti da ampie logge, per esercitare il potere politico e mercantile.[1]

Il XIV secolo è tempo di discordie, di disordini, di difesa dalle potenze straniere e di crescita economica e demografica che determinano la realizzazione di un nuovo sistema difensivo, eretto tra il 1320 e il 1350.[2] L'intensa attività edilizia di questo secolo interessa in particolare il porto ma non mancano gli accorpamenti e le 'ristrutturazioni' di case che d'ora in poi saranno incessanti e culmineranno nei secoli XV e XVI con la trasformazione degli edifici medievali in veri e propri palazzi, grazie all'allineamento dei solai su una stessa quota e alla chiusura delle logge trasformate in atri o magazzini. I prospetti, soprattutto quelli prospicienti la strada, vengono ridefiniti; le polifore sono ridotte a finestre rettangolari e i muri di pietra nera squadrata vengono coperti da spessi strati di intonaco mentre gli archetti pensili lasciano il posto a cornici e marcapiani.[3] La decorazione è affidata sempre di più alle facciate affrescate che trasformeranno Genova in una città dipinta.[4] A partire dalla seconda metà del XVII un processo simile trasformerà i palazzi in case ad appartamenti. Si rinuncerà alla gerarchizzazione tra i piani e le facciate nuovamente verranno modificate e rintonacate per ricomporre una unità, questa volta secondo il gusto neoclassico. La città, dunque, cresce su sé stessa, riutilizza spazi e materiali e li adatta al cambiamento di funzione, di tecnologie costruttive, di gusto decorativo; una trasformazione silenziosa che lentamente ma costantemente ne cambia l'immagine. Rimane intatta, fino alla seconda metà del XIX secolo, la trama viaria al punto che essa sarà percepita come unica traccia di un tempo completamente perduto.

Lo studio dell'architettura medievale condotto sui suoi resti materiali deve necessariamente fare i conti con i numerosi interventi che nei secoli li hanno modificati. Interventi che è utile distinguere tra quelli realizzati fino al XIX secolo che seguivano una logica di trasformazione legata alle necessità funzionali o simboliche del momento e mostravano, rispetto alla preesistenza, differenze compositive, formali e legate all'uso di materiali e delle nuove

1 Cfr. Pandiani 1929; Grossi Bianchi, Poleggi 1980, p. 106.
2 Grossi Bianchi, Poleggi 1980, cap. IV, *La città «finita» del Duecento*.
3 Cfr. Grossi Bianchi 2005, p. 47.
4 Cfr. *Genua Picta* 1982.

tecniche costruttive, e quelli realizzati a partire dall'Ottocento riferibili alla pratica del restauro, e in particolare del restauro stilistico, che operava veri e propri ripristini rendendo ardua la distinzione tra parti autentiche e restaurate.

Genova, come accennato, rappresenta un caso interessante in quanto per la sua conformazione e, ancor più, per la sua organizzazione sociale e politica consolidatasi nei secoli, si è sviluppata crescendo su sé stessa. È stato dunque necessario, da parte degli storici, costruire una storia dei restauri in modo da poter affrontare l'analisi del costruito con maggiore consapevolezza, evitando di incorrere in errori di interpretazione.[5]

Questo saggio cercherà di fare luce sul momento in cui l'interesse per le stratificazioni storiche dei monumenti cittadini comincia ad emergere, in concomitanza con il rafforzarsi della pratica del restauro, comparsa in città intorno agli anni ottanta del XIX secolo, con gli interventi di Alfredo D'Andrade e sviluppatasi nei primi decenni del secolo successivo con l'operato della Soprintendenza, diretta proprio da D'Andrade, e dell'Ufficio Belle Arti del Comune.

In particolare, ci occuperemo dello stretto rapporto che unì storici, archivisti e coloro che operavano a vario titolo nei cantieri di restauro dell'epoca presentando il caso della trecentesca torre Grimaldina o torre del Popolo, manufatto che risultava incorporato, insieme alle logge medievali che la fiancheggiavano, nel complesso del palazzo Ducale e che venne 'liberato' negli anni trenta del XX secolo. Si metterà in evidenza come gli autori dell'intervento abbiano utilizzato fonti di origine archivistica e fonti materiali, mettendo a punto un metodo che riprende i dettàmi del restauro filologico e scientifico di Camillo Boito e Gustavo Giovannoni, che affianca lo studio diretto del monumento alla tradizionale ricerca archivistica per giungere a identificare le fasi storiche del monumento. Una analisi spesso molto approfondita che però non impedì in alcuni casi di indulgere al ripristino di interi elementi costruttivi le cui forme furono dedotte da pochi resti conservati.

2. Studiare il medioevo: le fonti scritte

Nel XIX secolo, quando gli studiosi genovesi cominciano ad approfondire il medioevo, i metodi sono sostanzialmente due: quello degli antiquari e degli storici[6] e quello degli artisti, compresi gli architetti. I primi conducono una vasta e approfondita lettura delle cronache, dei documenti d'archivio, delle iscrizioni, delle medaglie e delle monete; i secondi, a partire dagli anni Ottanta, si rivolgono ai manufatti architettonici disegnando e misurando tutto ciò che di antico vedono. L'obiettivo, condiviso da tutti, è ricostruire il periodo storico nelle sue peculiarità sociali, politiche, economiche e artistiche, recuperando la storia degli uomini e dei luoghi in cui essi avevano vissuto[7] e promuovendo l'interesse per l'architettura medievale (e neomedievale) e per il restauro dei *Monumenti patrii*.[8]

Ma quando costoro parlano della Genova medievale a cosa si riferiscono? La quantità e qualità delle fonti a loro disposizione è ottima: cronologicamente

5 Si veda il fondamentale Dufour Bozzo 1984.

6 Studiosi quali Federigo Alizeri, Luigi Tommaso Belgrano, Achille Neri, Marcello Staglieno, Vittorio Poggi.

7 Belgrano 1866, pp. 79-273; Pandiani 1915, pp. 11-411.

8 Di Fabio 1989, pp. 68-77.

si comincia dagli *Annali* di Caffaro che coprono il periodo 1099-1163 e si prosegue con altri autori fino a giungere alle *Cronache* di Jacopo da Varagine del 1298. Il Trecento non lascia cronache di prima mano se non alla fine del secolo con gli *Annales Genuenses* di Giorgio e Giovanni Stella che narrano il periodo tra il 1390 e il 1441 aggiungendo però, come introduzione, una sintesi degli accadimenti del XIV secolo che colma in parte la lacuna. Nel XV e il XVI secolo si avvicendano molti altri cronachisti fino ai *Castigatissimi annali* del Giustiniani, risalente al 1537.[9] Gli storici del XIX sec. utilizzano quasi esclusivamente tali fonti ai quali si aggiungono gli archivi notarili.

Luigi Tomaso Belgrano ed Emilio Pandiani[10] studiano la casa medievale e riescono a fornire una descrizione abbastanza precisa dei materiali utilizzati, delle tecniche costruttive e delle funzioni dei vari ambienti. Si trattava, scrivono, di edifici di quattro o cinque piani, con il piano terra in muratura di pietra squadrata, spesso aperto con ampie logge, e i piani superiori in muratura di mattoni. Il tetto di legno è coperto con abbadini di ardesia, le finestre sono «decorate e spartite da agili colonnette, sulle quali non di rado giravansi archi di sesto acuto, ovvero di tutto sesto».[11] Luigi Tomaso Belgrano arricchisce il testo con riferimenti a portici e logge allora visibili: in Sottoripa, in via dei Giustiniani, in via San Luca e nei 'vicoli' che da questa portano al mare: qui «miransi ancora gli archi presso che sempre di sesto acuto e d'ampia voluta, sorretti da robuste colonne, con capitelli ora intagliati, ed ora di pietre semplicemente corniciate».[12] Alcune case risalenti al XIII-XV secolo si trovavano in via Luccoli, in vico Indoratori, in San Bernardo, in Piazza San Matteo, in vico del Santo Sepolcro, e in piazza Fontane Marose.[13] Emilio Pandiani, cinquanta anni dopo, fornisce descrizioni simili[14] che sembrano non risentire affatto della diffusione e dell'affinamento della sensibilità per le indagini dirette sul costruito che si erano sviluppate a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo e così gli esempi architettonici da lui citati sono addirittura più scarsi rispetto a quelli di Belgrano.

Anche nei casi in cui storici come Federigo Alizeri si dedicano alla compilazione di guide e descrizioni della città, essi si soffermano raramente sull'edilizia medievale preferendo piuttosto chiese e palazzi nobiliari cinque e seicenteschi, quadrerie e interni affrescati.[15]

3. Lo studio delle testimonianze materiali

La Società Ligure di Storia Patria, sin dalla sua istituzione, nel 1858, era divisa in tre sezioni: una dedicata alla storia, una all'archeologia, una alle Belle Arti. La prima si occupava della storia medievale ligure, con un particolare riguardo per l'alto medioevo e per gli antichi Liguri,[16] ma gran parte delle energie dei soci era allora assorbita dallo studio della figura di Cristoforo Colombo. La seconda sezione si occupò, per gran parte del secolo,

[9] Cfr. Polonio 1964-65, p. 19.
[10] Belgrano 1866, p. 88; Pandiani 1915, pp. 11-411.
[11] *Ibidem*, p. 88.
[12] *Ibidem*, p. 84.
[13] *Ibidem*, p. 95.
[14] Pandiani 1915, pp. 11-411.
[15] Alizeri 1846, Banchero 1846; *Descrizione di Genova* 1846; Alizeri 1875.
[16] Pandiani 1909, pp. 1-39.

del censimento delle epigrafi a Genova e in Liguria mentre la terza lavorò per decenni alla pubblicazione delle vite degli artisti liguri.

La sezione Belle Arti, al momento della sua istituzione, vede nei panni di vicesegretario Tammar Luxoro[17], negli stessi anni segretario dell'Accademia Ligustica di Belle Arti. Egli si dedica alla pittura di paesaggio dal vero e, per questo, lo troveremo impegnato in controversie con gli accademici conservatori. Tammar Luxoro è maestro di Alfredo D'Andrade che è ancora un giovane dedito alla pittura di paesaggio ma partecipa negli anni Settanta al dibattito locale sulla conservazione dei monumenti animato proprio da Luxoro.[18]

Proprio D'Andrade, che a partire dagli anni Ottanta abbandona la pittura per dedicarsi allo studio e alla tutela dei monumenti, formò un gruppo di architetti tra i quali spiccano Marco Aurelio Crotta e Giovanni Campora che lo seguiranno fino agli anni della maturità e con i quali inizia una vera e propria campagna di analisi dell'architettura cittadina che si concretizza in disegni e schizzi quotati di murature, polifore, portali, mensole, archetti pensili, colonne e pilastri, disegnati spesso su quaderni o su piccoli foglietti (numerosi sono quelli di Crotta, conservati presso la Collezione Cartografica del Comune di Genova). Sono disegni di studio, fittamente quotati e con numerose annotazioni di carattere tecnologico e costruttivo. Tra i tanti citiamo i disegni di palazzo Lamba Doria, risalente al 1295 e che, nonostante le trasformazioni, aveva mantenuto una certa leggibilità. I disegni di Crotta sono realizzati a matita e a penna con inchiostro di china, e presentano un tratto pulito e preciso che rende nel dettaglio gli elementi decorativi ma anche le differenze dei materiali e lo stato di degrado dei conci di pietra e marmo (*fig.* I). Altro disegno interessante di Crotta, risalente al 1890, raffigura la loggia trecentesca di palazzo Cattaneo della Volta in piazza San Giorgio, già citata da Alizeri nel 1875 che nonostante non ne apprezzi lo stile, la addita quale esempio lodevole di restauro: «non abbiamo tanto a godere del monumento, quanto a lodarci del nobile esempio».[19] Il disegno raffigura le due arcate a sesto acuto in pietra nera sorrette da un pilastro ottagonale con capitello fogliato.

Nei primi anni del XX secolo oramai la sensibilità che spinge allo studio e alla conservazione dei monumenti medievali è matura e su questo terreno fertile si innesta la vicenda della campagna di 'scrostamento' degli intonaci voluta da Gaetano Poggi, avvocato, studioso degli antichi Liguri e, dal 1907, assessore alle Belle Arti e fondatore dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Genova.[20] Poggi ha il merito di allargare lo sguardo dai monumenti tutelati dallo Stato (di cui si occupava la Soprintendenza, diretta fino al 1915 da D'Andrade), all'edilizia più minuta dimostrando che anche questa, sotto gli intonaci del XVI e XVIII secolo, celava cospicui resti della città medievale. Edifici spesso modesti ma che formano 'l'ambiente' di cui parlerà di lì a pochi anni Gustavo Giovannoni.[21] In modo spesso casuale Poggi comincia a 'liberare' le murature (là dove una caduta dell'intonaco faceva emergere resti interessanti) portando alla luce logge, polifore, pilastri, colonne. Il suo obiettivo è stabilire una 'zona archeologica' della città perché «la storia

17 Cfr. Franco 2006.

18 D'Andrade, con Ernesto Rayper e Arturo Issel, fa parte del gruppo di pittori che nel 1868, seguendo Luxoro, si unisce a Carlo Pittara dando vita alla scuola di Rivara premiata e apprezzata in varie occasioni anche da Telemaco Signorini e Camillo Boito. Cfr. Bernardi, Viale, 1957.

19 Alizeri 1875, p. 56.

20 Cfr. Napoleone 2015.

21 Cfr. Beltrami 1892, pp. 447-470; Giovannoni 1913, pp. 1-41.



fig. 1 – Genova. Via delle Grazie, edificio stratificato in cui lo scrostamento (1922) ha fatto emergere, dietro la sistemazione quattrocentesca (portale e finestra binata), la loggia e al piano superiore i profili di due polifore di mattoni (foto dell'autrice, 2015)

non è filza di documenti, bensì una concatenazione di fatti certi, da cui si deducono anche senza i documenti le conseguenze».[22] Il suo lavoro ebbe un'accoglienza contrastata: molti riconobbero l'importanza dell'attività condotta sul campo ma i suoi scritti di storia furono considerati, spesso a ragione, frutto di affrettate conclusioni e di catene di fragili ipotesi, il che gli costò l'ostracismo tra gli accademici. I fatti, annota non senza una punta di ostilità verso quegli storici accademici che lo avevano allontanato, derivano dal costruito, dalle sue tracce che sono «residui cristallizzati che bisogna saper disciogliere, come fa il chimico, chiamando in aiuto tutti quegli altri elementi che possono facilitarne la decomposizione» (*fig.* 1).[23]

Nonostante le forti debolezze del Gaetano Poggi storico, dobbiamo riconoscere che la sua campagna di scrostamenti continuata dal suo successore Orlando Grosso (finora sono stati censiti una sessantina di edifici scrostati nel periodo 1907-1915 e altri quaranta dagli anni Venti al 1939)[24] ebbe un forte impatto sulla percezione della città da parte dei genovesi: emerse chiaramente che essa era il risultato di una stratificazione celata agli occhi ma era presente. I proprietari degli edifici, ogni qualvolta il degrado metteva in luce una muratura medievale, si lasciavano convincere facilmente dal Comune a eliminare l'intonaco e a 'restaurare' ciò che affiorava.

[22] Poggi 1914, p. 231.
[23] Ivi.
[24] Cfr. Napoleone 2015, *Cronologia degli scrostamenti*, pp. 185-208.

4. Tenere insieme fonti scritte e testimonianze materiali: il restauro della torre del Popolo di palazzo Ducale

Durante la prima campagna di scrostamenti condotta da Gaetano Poggi, nel 1910, si scoprono i resti medievali dell'antico, e fino ad allora mai localizzato, palazzo del Comune. I documenti ne davano notizia a partire dagli anni 1294-1303,[25] periodo in cui alcune case dei Doria e dei Fieschi in Serravalle vengono acquistate per essere adibite a sede del potere comunale. La precisa ubicazione del palazzo però non emergeva dai documenti e rimaneva una lacuna nella comprensione della città.[26] La caduta di una porzione di intonaco in uno dei prospetti di palazzo Ducale, progettato da Andrea Ceresola detto il 'Vannone' nel 1591,[27] e realizzato accorpando edifici preesistenti, convince Poggi che si trova di fronte proprio al vecchio palazzo del Comune. Procedendo con le stonacature emergono i resti di alcune logge, una polifora di mattoni con colonnine di marmo, il paramento murario in pietra nera e i resti trecenteschi della torre del Popolo (*fig.* 2). Solo negli anni Trenta si procede con il restauro completo del palazzo e al termine dei lavori, nel 1933, viene pubblicato il libro *Il Palazzo del Comune di Genova*, scritto da Orlando Grosso e da Giuseppe Pessagno, cioè da: «colui che ha compiuto il restauro del palazzo ed ha conoscenza delle varie trasformazioni, con lo studioso che ha ricercato, nelle numerose filze dell'Archivio Storico notizie e dati per interi decenni».[28] Il libro rende evidente un metodo di lavoro che si basa sul mutuo aiuto tra le fonti archivistiche e quelle archeologiche: non si tratta di fare una ricerca storica che, autonomamente, ricostruisca le vicende di un edificio offrendo al restauratore spunti per il suo ripristino; ma neppure di ripristinare l'edificio affidandosi alla sola intuizione a partire dalle poche tracce superstiti. Nel caso del palazzo del Comune si tenta un intervento che emerga dal continuo confronto tra le fonti scritte e le tracce presenti sull'edificio man mano che esse affiorano.[29] Ne è testimonianza il modo in cui è scritto il libro, senza una separazione netta tra «i documenti e i dati di fatto».[30]

Nell'introduzione gli autori scrivono: «Il compito affidatoci non è breve né semplice, perché non è cosa facile vedere attraverso i muri e nemmeno trarre da note di pagamento del materiale da costruzione, sicure illazioni».[31] In breve, il metodo adottato è il seguente: in *primis* si compila una breve sintesi degli studi precedenti, proseguendo poi con lo studio delle trasformazioni urbane dell'area su cui insiste il palazzo per rendersi «conto delle strade allora esistenti che hanno contribuito a dare all'edificio quella particolare forma di rettangolo irregolare: delle case che furono conglobate o abbattute per le costruzioni del primo edificio e dei successivi ampliamenti»,[32] per passare poi alla storia del palazzo, del suo funzionamento e delle sue trasformazioni.

Le fonti utilizzate sono archivistiche, cronachistiche e iconografiche. Un intero capitolo è dedicato alle vedute di Genova tra la fine del secolo

25 Grossi Bianchi, Poleggi 1980, p. 106.
26 Cfr. Marcenaro 2017, pp. 201-249.
27 Sborgi 1970; *Genova* 1992.
28 Grosso, Pessagno 1933, p. 9.
29 Un recente studio condotto su documenti d'archivio e con metodi archeologici e archeometrici ha evidenziato che molte delle ipotesi di Grosso erano fondate. Cagnana *et al.* 2006, pp. 89-123.
30 Grosso, Pessagno 1933, p. 132.
31 *Ibidem*, p. 9.
32 *Ibidem,* p. 12.



fig. 2 – Genova. Palazzo Ducale, scrostamento dei resti del palazzo del Comune, 1910 (Doc-Sai, archivio fotografico, 25970).

XV e il secolo XVI tra le quali si cercano immagini del palazzo primitivo da mettere in relazione con le indicazioni tratte dai documenti.[33]

I capitoli sono costruiti dando la precedenza alle notizie tratte dalle cronache e dai documenti notarili, passando poi, senza soluzione di continuità, a una descrizione dell'edificio che utilizza i dati ricavati dalle scoperte fatte durante i restauri.[34] Orlando Grosso è metodologicamente più attrezzato rispetto al suo predecessore Gaetano Poggi: procede per gradi ed esplicita il livello di sicurezza delle proprie interpretazioni, argomentandole. L'obiettivo è certamente, ancora una volta, arrivare alla ricostruzione del palazzo del Comune del XIV secolo, ma tale obiettivo non è perseguito fino al ripristino (*fig.* 3). L'intervento sui prospetti, e soprattutto sulla torre, può essere ricondotto piuttosto al "restauro scientifico": in sostanza si tratta di interventi di 'liberazione' e di 'completamento' nell'ottica della valorizzazione del palinsesto. Naturalmente tutto si gioca sul grado di valorizzazione: è lecito sacrificare degli strati storici per valorizzarne altri? Qui sta, intera, la complessità teorica

[33] Il legame metodologico tra il progetto di restauro e lo studio dei documenti iconografici era stato approfondito da Luca Beltrami, cfr. Beltrami 1892, pp. 447-470.

[34] I restauri vengono descritti in tre articoli pubblicati sulla rivista del Comune Genova: Grosso 1931, pp. 1061-1066; Grosso 1932, pp. 105-112; Grosso 1933, pp. 101-114.

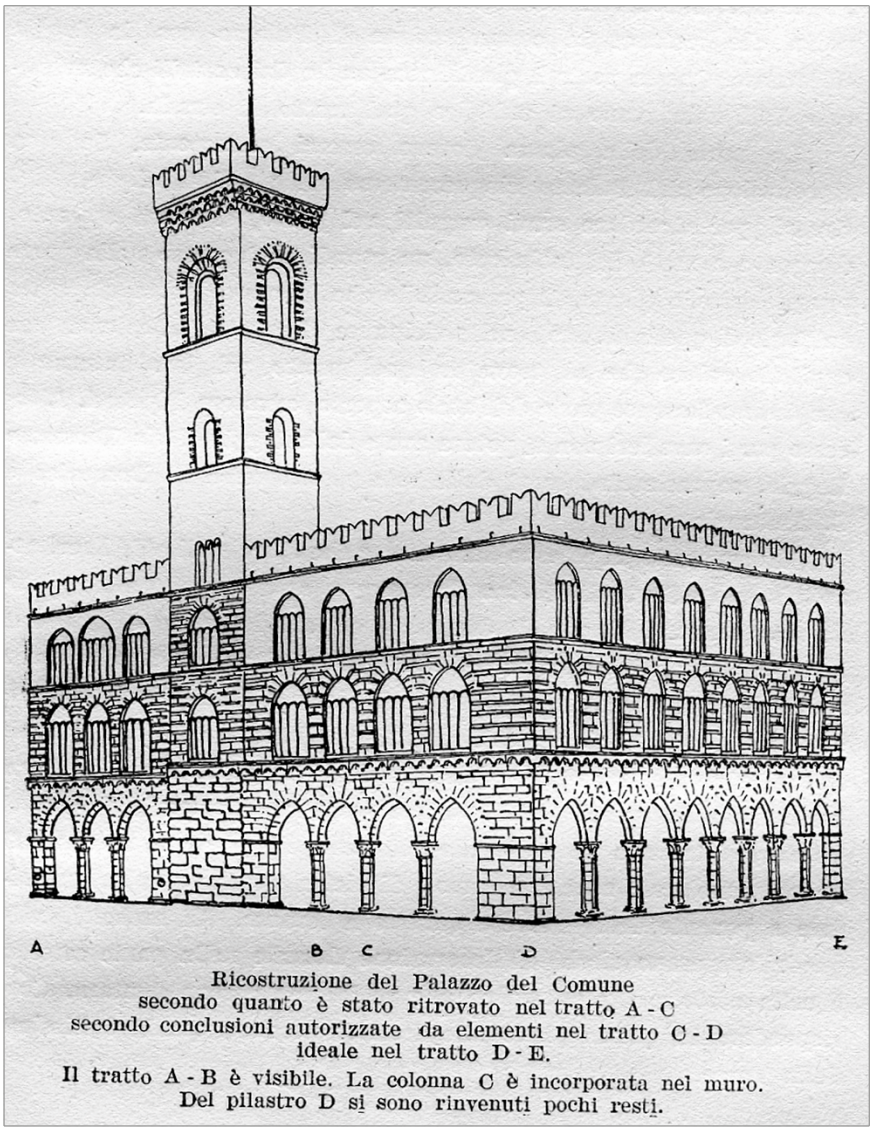


fig. 3 – Orlando Grosso e Giuseppe Pessagno, ipotesi ricostruttiva del palazzo del Comune a partire dai dati delle fonti scritte e dei ritrovamenti durante il restauro, 1933 (da Grosso, Pessagno 1933, p. 53).

della tutela e del restauro. Grosso ammette esplicitamente che non sia lecito, tecnicamente e culturalmente, procedere con la distruzione di tutti gli apporti successivi al Trecento ma pensa sia legittimo mettere in evidenza ciò che resta, non accontentandosi di una semplice restituzione grafica.

Il libro, di conseguenza, ha per gli autori lo scopo di legittimare l'intervento dal punto di vista scientifico ma permette a noi, oggi, di comprendere il loro grado di consapevolezza rispetto all'ambiguo rapporto tra la storia e il restauro. Il testo materiale può fornire allo storico i dati che egli non possiede. Resta da comprendere fino a che punto il Grosso restauratore sia stato autonomo e critico verso i dati della storia documentale e fino a che punto abbia lasciato parlare liberamente i dati materiali. Nel 1949, quando lascerà il proprio incarico di Direttore dell'Ufficio Belle Arti, Orlando Grosso scriverà che è possibile «con la fantasia, spogliare degli intonaci gli edifici della Genova che andiamo man mano visitando,[…] perché essa esiste, occultata dalle costruzioni cinquecentesche e seicentesche, quando le varie generazioni, piegandosi alle nuove mode, più dell'austera architettura medioevale della gloriosa repubblica marinara, amarono la vanità ed il piacevole inganno dell'affresco».[35]

[35] Grosso 1951, p. 38.

Bibliografia

Alizeri F., 1846, *Guida artistica per la città di Genova*, 3 voll., Genova.

Alizeri F., 1875, *Guida illustrativa del cittadino e del forestiero per la città di Genova e sue adiacenze*, Genova.

Banchero G., 1846, *Genova e le sue due riviere. Descrizione*, Genova.

Belgrano L.T., 1866, *Della vita privata dei genovesi*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», IV, pp. 79-273.

Beltrami L., 1892, *La conservazione dei monumenti nell'ultimo ventennio*, «Nuova Antologia», XXXVIII, pp. 447-470.

Bernardi M., Viale V., 1957, *Alfredo D'Andrade. La vita, l'opera e l'arte*, Torino.

Cagnana *et al.* 2006 = Cagnana A., Pittaluga D., Ciresola T., *Il Palazzo della Repubblica di Genova nel Medioevo: fonti archivistiche e archeologia dell'architettura*, «Archeologia dell'architettura», 10, pp. 89-123.

Descrizione di Genova 1846 = D*escrizione di Genova e del genovesato*, a cura di L. Pareto, M. Spinola, C. Pallavicino, G.C. Gandolfi, G. Olivieri, Genova.

Di Fabio C., 1989, *Per un "vero stile medievale": restauro e gusto archeologico nella cultura neomedievale genovese fra il 1871 e 1911*, in R. Bossaglia, V. Terraroli (a cura di), *Il Neogotico*, Milano, pp. 68-77.

Dufour Bozzo C., 1984, *Medioevo restaurato. Genova 1860-1940*, Genova.

Franco F., 2006, *Tammar Luxoro*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 66 <https://www.treccani.it/enciclopedia/tammar-luxoro_(Dizionario-Biografico)>.

Gavazza, L. Magnani, P. Boccardo, Genova.

Genova 1992= *Genova. Archeologia della città. Palazzo Ducale*, a cura di A. Boato, F. Varaldo Grottin, Genova.

Genua Picta 1982 = *Genua Picta. Proposte per la scoperta e il recupero delle facciate dipinte*, a cura di E. Gavazza, L. Magnani, P. Boccardo, Genova.

Giovannoni G., 1913, *Restauri di monumenti*, «Bollettino d'Arte», 1-2, pp. 1-41.

Grossi Bianchi L., 2005, *Abitare alla moderna. Il rinnovo architettonico a Genova tra XVI e XVII secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Grossi Bianchi L., Poleggi E., 1980, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova.

Grosso O., 1931, *Il restauro della torre di palazzo*, «Genova – Rivista municipale», 12, pp. 1061-1066.

Grosso O., 1932, *La torre di palazzo*, «Genova – Rivista municipale», 2, pp. 105-112.

Grosso O., 1933, *Il restauro della torre di palazzo*, «Genova – Rivista municipale», 2, pp. 101-114.

Grosso O., 1951, *Genova e la riviera ligure*, Roma.

Grosso O., Pessagno G., 1933, *Il Palazzo del Comune di Genova*, Genova.

Il Neogotico 1989 = *Il Neogotico nel XIX e XX secolo*, a cura di R. Bossaglia e V. Terraroli, Milano.

Marcenaro M., 2009, *L'area urbana tra il Palazzetto criminale e la cattedrale di San Lorenzo,* in *Spazi per la memoria storica. La storia di Genova attraverso le vicende delle sedi e dei documenti dell'Archivio di Stato,* a cura di A. Assini, P. Caroli, Atti del Convegno Internazionale (Genova 2004), Roma, pp. 201-249.

Napoleone L., 2015, *La scoperta della città medievale. L'attività dell'Ufficio Belle Arti e Storia del Comune di Genova (1907-1942)*, Genova.

Pandiani E., 1908-09, *L'opera della Società Ligure di Storia Patria dal 1858 al 1908*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIII, pp. 1-39.

Pandiani E., 1915, *Vita privata genovese nel Rinascimento*, «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLVII, pag. 11-411.

Pandiani E., 1929, *Albergo dei Nobili*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, *ad vocem*.

Poggi V., 1922, *Gaetano Poggi,* «Atti della Società Ligure di Storia Patria», XLIX, appendice al fasc. I.

Poggi G., 1914, *Genova preromana, romana e medioevale,* Genova.

Polonio V., 1964-65, *Le maggiori fonti storiche del Medioevo ligure*, «Studi genuensi», V, pp. 5-38.

Sborgi F., 1970, *Il palazzo ducale di Genova*, Genova.

Spazi per la memoria storica 2009 = *Spazi per la memoria storica. La storia di Genova attraverso le vicende delle sedi e dei documenti dell'Archivio di Stato,* a cura di A. Assini, P. Caroli, Atti del Convegno Internazionale (Genova 2004), Roma.



fig. I – Bagno a Ripoli. Croce a Varliano.
Il Palazzaccio, veduta dalla corte
(foto dell'autore, 2014).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c4

Marco Frati

La committenza architettonica dei Peruzzi a Firenze (1283-1343)

Il tema dell'architettura medievale su committenza privata s'intreccia con il riconoscimento, sotto la *facies* rinascimentale di una città come Firenze, delle strutture due-trecentesche, realizzate durante il *boom* economico e demografico dai regimi popolari e corporativi e dalle emergenti famiglie della borghesia mercantile e finanziaria. Fra queste ultime i Peruzzi si distinsero – com'è noto[1] – come committenti d'arte e di architettura.

La committenza architettonica dei Peruzzi può essere comodamente seguita attraverso la ricca documentazione offerta dai libri di commercio[2] in cui si annotano spese relative alla famiglia e alla compagnia (fino al suo fallimento: 1343). Tra queste si trovano anche molti acquisti, forniture, prestazioni e servizi relativi agli edifici che costituivano il loro patrimonio immobiliare. Un quadro complessivo, anche se tardivo, è fornito dalle portate al catasto del 1427 con trentatre nuclei familiari concentrati soprattutto nel Gonfalone del Lion nero,[3] e dai patti di famiglia del 1433.[4]

Le proprietà immobiliari consistevano in un gruppo di edifici in città, a cui dal 1283 era dedicato il perduto *Libro del Piarlagio*, e numerosi poderi in campagna, l'amministrazione dei quali era gestita fin dal 1292 in almeno quattro libri ugualmente scomparsi.[5] In città i Peruzzi possedevano in comune un grande complesso immobiliare (*fig.* 1) che si estendeva fra l'antico anfiteatro (il Parlagio) e la piazza del convento francescano di Santa Croce. Durante la costruzione delle mura arnolfiane erano state dismesse le vecchie cortine lungo via de' Benci e la famiglia le aveva acquistate[6] sfruttandone il sedime e i materiali.

1. La residenza urbana

La strategia insediativa della famiglia procedette per successive acquisizioni. Un primo terreno nel Parlagio venne comperato agli Isacchi nel 1283. Sei anni dopo il palazzo esisteva già: Filippo e i figli del fratello Arnoldo ne affittavano un'ala al Comune per ospitarvi i prigionieri catturati durante la battaglia di Campaldino (11 giugno 1289): il carcere consisteva in due *burelle* e due camere. Le *burelle* erano spazi sotterranei

1 Sulla famiglia, Sapori 1926; Hunt 1994. Sul ruolo di committenti, Proto Pisani 1986, pp. 52-57; Codell 1988, pp. 583-613; Monciatti 2011, pp. 607-617; Gardner 2011.

2 Biblioteca Riccardiana di Firenze, ms. 2414, ed. in *I libri* 1934.

3 Archivio di Stato di Firenze [d'ora in poi ASFi], Catasto 64, c. 379; 66, c. 145; 72, cc. 8, 34, 55, 56, 59, 90, 173, 186, 211, 214, 224, 238, 249, 253, 257, 268, 273, 289, 314, 320, 342, 344, 374, 389, 402; 75, c. 202; 174, c. 893; 175, c. 167; 247, c. 424; 257, c. 39; 316, c. 25.

4 Kent 1981, pp. 337-355.

5 *I libri* 1934, pp. 396, 443, 457, 458, 460, 461, 508, 509, 512.

6 *Ibidem*, pp. 396, 397, 409, 422, 464, 474, 476, 477.

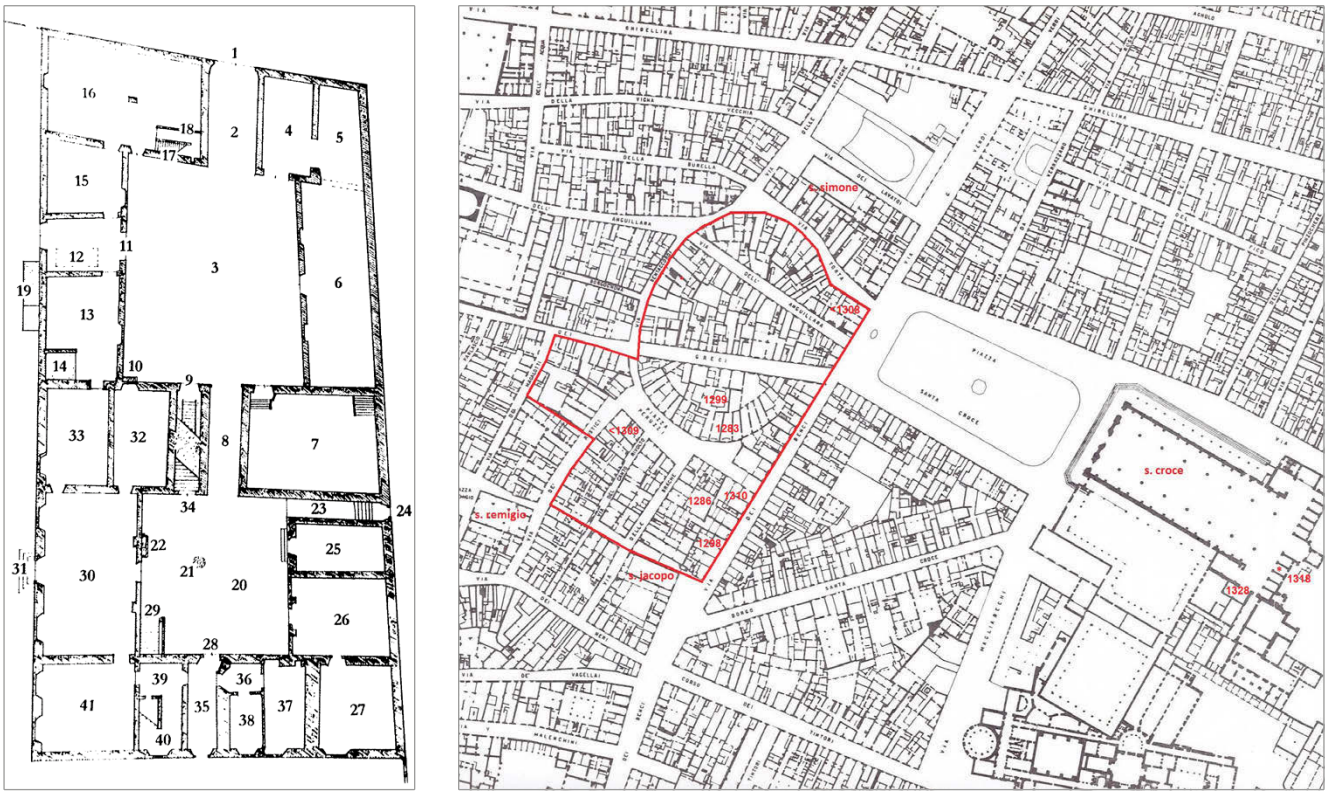


fig. 1 – Firenze. Rilievo topologico del centro di Firenze, con indicati i limiti della proprietà dei Peruzzi nel Trecento e le chiese parrocchiali limitrofe (elaborazione grafica dell'autore da Rossi 1983).

o seminterrati ricavati nei settori voltati a botte dell'anfiteatro romano mentre le camere vi si trovavano probabilmente sopra. Si può dunque identificare questo palazzo con quello prospiciente la piazza dei Peruzzi e fondato su otto setti radiali dell'antico monumento. Il fronte curvilineo è ritmato solo in cinque campate da due archi romani e da altri (a sinistra) che li imitano. Che si tratti del risultato dell'accorpamento di strutture tardo antiche, medievali, turriformi è reso evidente dalle discontinuità verticali e dalle tracce di precedenti aperture. La facciata era unificata dalle cornici marcapiano in pietra bigia (poi scalpellate) su cui riposano le nuove finestre ad arco ribassato; il ritmo varia all'aprirsi della piazza, con aperture più larghe e rade.

Nel 1286 gli stessi compratori acquisirono un terreno fra via de' Benci («via per onde si va da la piaza de' frati al ponte Robaconte»), la chiesa di San Jacopo (a sud), via delle Brache («via dentro le mura») e piazza dei Peruzzi (*via*, ora coperta dall'arco) per 789 lire.[7] Nel 1298 vi costruirono un corpo largo nove campate contenuto fra dieci setti murari, e *scortecciarono* le mura cittadine per altre 470 lire. Nel 1310 questo «pezo di tereno con diecie pilastri e co' muro che fue de la cità» valeva 3000 lire, avendo assunto il carattere di un casamento compatto e rivestito dal bugnato[8] in pietraforte naturalistico e sporgente, schiacciato sugli archi, come appare nei fianchi attuali e nelle vedute ottocentesche. Nei pilastri angolari compaiono le armi lapidee della famiglia (d'azzurro, a sei pere d'oro, picciolate e fogliate di due pezzi di verde). La stessa soluzione unificante e caratterizzante fu scelta per i fronti su piazza Santa Croce, realizzati su terreni acquistati entro il 1308.[9]

7 *Ibidem*, p. 474.
8 Eckert 2000, pp. 61-66, 188-190.
9 *I libri* 1934, p. 396.

Nel 1299 Giotto acquistò una *domus magna* fra borgo de' Greci e una *via nova*, identificabile nel palazzo Bourbon Del Monte. I recenti restauri[10] hanno rivelato preziosi dettagli dell'allestimento interno trecentesco e reso ancora meglio leggibili i paramenti esterni. La facciata su borgo de' Greci è caratterizzata da cinque grandi fornici a piano terreno a ciascuno dei quali corrispondono due finestre al primo piano e una al secondo e al terzo, proporzionate alla quantità di luce disponibile in una strada dalla sezione piuttosto stretta. All'interno, le lunghe sale, strette fra i muri portanti e affacciate sulle strade o sull'angusto cortile, mostrano tracce di decorazione a fresco a motivi geometrici o a imitazione di velari che nascondono giardini lussureggianti (*fig.* 2).

Nel 1309 i due rami di Arnoldo e Filippo divisero fra loro le sostanze familiari[11] lasciando in comune la loggia, luogo di rappresentanza della famiglia, e le case adiacenti nella piazza davanti al Parlagio. La loggia, già degradata nel Seicento,[12] era grandiosa e formata da due sole campate quadrate su pilastri, come si può osservare in un disegno moderno[13] e come emerge dalle povere strutture attuali. Nei palazzi del Parlagio «lungo la via nuova verso Santa Croce» continuarono a risiedere i discendenti di Arnoldo: trentuno membri della famiglia, oltre a servitù e scuderia.[14]

Il complesso di edifici, valutati l'enorme cifra di quasi 20.000 lire nel 1308, poteva trasformarsi in una fortezza inespugnabile: le due strade aperte attraverso il Parlagio – via dell'Anguillara e borgo de' Greci – erano chiuse da porte. Sul fianco sinistro di palazzo Cocchi-Serristori si scorgono ancora le tracce della porta a San Simone che indicano la posizione della penultima cerchia (1173-1175), 'scortecciata' dai Peruzzi.

Questa particolare condizione di isolamento e difendibilità[15] – molto apprezzata in tempi di turbolenze politiche e guerriglia urbana e ancora ben percepibile un secolo e mezzo dopo[16] – rendeva la residenza dei Peruzzi ideale luogo di ospitalità di personalità illustri con la loro corte. Così accadde nell'autunno del 1310, quando Roberto d'Angiò si recò in visita a Firenze tornando re di Napoli da Avignone: il palazzo della famiglia diventò la sede temporanea della corte angioina e le ingenti spese sostenute ricaddero in parte sul bilancio della compagnia.[17] Per l'occasione, infatti, fu realizzata una cucina sotto un portico esistente nel «terreno dentro a le mura» e fu rifatta e ampliata la copertura del tetto «sul detto nostro tereno dove sono i

[10] Il restauro è stato curato nel 2008 dallo Studio Lancetti Passaleva Giordo Architetti e Ingegneri associati. Bifulco 2019.

[11] *I libri* 1934, p. 397.

[12] Baldinucci 1845-1847, III, p. 506. Nel 1777, decurtata delle volte, fu definitivamente chiusa come recita la lapide a memoria: «Antiquitati porticus / heic erectae ad mercatorios congressus / opulentissimi Perutiorum consortii / Bindus e Bindi Simonis et Bindus Ioannes / Bindi F. De Perutiis M. PP. AN. R. S. MDCCLXXVII». Sullo stato attuale, Paolini 2009, pp. 223-224, n. 317.

[13] Manni 1746, pp. 3, 41.

[14] ASFi, Diplomatico, Strozziane Uguccioni (acquisto), 1306 Febbraio 19, 1312 Novembre 7, 1331 Maggio 14, 1356 Ottobre 3; Firenze, S. Donato in Polverosa o a Torri (benedettine), 1327 Settembre 28; Peruzzi de' Medici (deposito), 1329 Agosto 7-Settembre 12; Firenze, S. Maria Nuova (ospedale), 1383 Luglio 16.

[15] Hobart 2003, pp. 259-268.

[16] Cfr. la veduta di Firenze contenuta nel *codex urbinas* della *Cosmografia* di Claudio Tolomeo (1472): Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Lat. 277, c. 130.

[17] *I libri* 1934, pp. 407, 476, 477; Villani 1990-1991, II, p. 216.

pilastri» per complessive 75 braccia di lunghezza (42 m): praticamente tutta l'estensione dell'edificio prospiciente su via de' Benci (48 m).

A completamento della residenza urbana stava la cappella gentilizia in Santa Croce, limite fisico e temporale dell'esistenza dei membri autorevoli della famiglia. Non dipendendone le scelte architettoniche dai Peruzzi, che l'acquisirono dai frati minori già costruita, è interessante osservare quale cultura esprimono gli affreschi giotteschi (1318-1322).[18] Ad esempio, *Il banchetto di Erode* è inserito in una sala classicamente ordinata e affiancata da una romanissima torre che ricorda quella delle Milizie, mentre nella *Resurrezione di Drusiana* le cupole della basilica di Efeso dimostrano una qualche conoscenza del modello giovanneo, forse mutuato da Venezia. Il sapore antiquario potrebbe essere stato condiviso da artista e committenti e riflettersi nell'aspirazione umanistica di quest'ultimi a stili di vita più confortevoli, completamente possibili però – come si vedrà – solo in campagna. A confronto si possono osservare gli splendidi affreschi di Taddeo Gaddi per la vicina cappella Baroncelli (1328-1335), finanziata dai Peruzzi,[19] dove insieme ad assolute innovazioni tecniche (la prospettiva accidentale che meritò al suo autore l'appellativo di "nuovo Vitruvio") si osserva un gusto per l'architettura più marcatamente gotica.

2. Di villa in villa

In campagna, la proprietà agricola era organizzata in poderi situati nel settore sudorientale del suburbio, facilmente raggiungibili dal Parlagio oltrepassando l'Arno al ponte di Rubaconte (1227) e percorrendo la via Cassia Nuova o Aretina. I centri di controllo erano situati a Pratovecchio, Ripoli (dove fondarono un monastero) e San Piero in Palco: 'palagi' e case da signore apparivano dotati di logge, veroni, corti e giardini. Questi ultimi assumevano i connotati dell'*hortus conclusus*, essendo protetti da muri e irrigati da canali che potevano alimentare fontane. La popolazione rurale era inquadrata nelle parrocchie esistenti (San Giorgio a Ruballa, San Tommaso a Baroncelli) mentre presso le dimore signorili veniva costruito l'oratorio di Santa Croce a Varliano. Completavano il sistema poderale alcuni edifici funzionali come colombaie, frantoi e fornaci.[20]

Le ville di campagna sono il frutto di acquisti dalle famiglie Passerini e Mozzi, approfittando del loro fallimento. Si devono dunque distinguere le fasi iniziali dei complessi dagli interventi voluti dai Peruzzi. Ad esempio, il palagio del Passerino[21], venduto nel 1299 come 'casa in palco', era in origine un unico blocco compatto a cui i nuovi proprietari aggiunsero tre corpi a tre piani con vasti sotterranei e sale grandiose.

[18] Da ultimi, *Progetto Giotto* 2016; Romano 2019, pp. 5-15.

[19] *I libri* 1934, pp. 13, 14, 47, 159, 256, 364.

[20] Gli averi dei Peruzzi erano situati all'Antella (case, resedi e poderi), Argiano (podere), Avello (case), Baroncelli (case, resedi e poderi), Carzuole (poderi), Casalta (poderi e case), Croce (cappella), Fondaccio (casa), Palco (resedio, palagi, case, giardini e poderi), Passerino (podere e casa), Poggio Moronto (case), Pratovecchio (palagio, corte e case), Ripoli (palagi, logge, corti, giardini, case, monastero e oratorio), Santo Nuovo (palazzo, oratorio e poderi), Ruballa (poderi, case e chiesa), Sesto (case), Torri (casa). *Ivi*, *ad indicem*.

[21] Celletti 2000, p. 89; Causarano 2022, pp. 86-87; *I libri* 1934, p. 468.

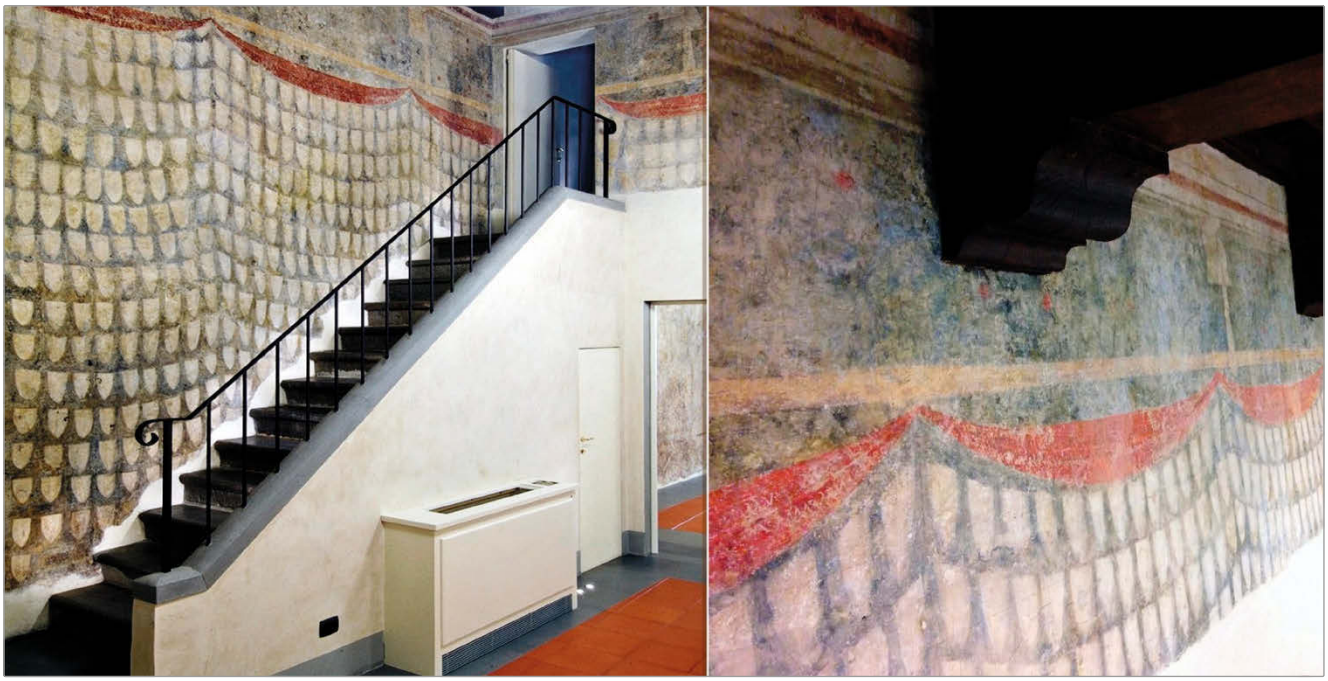


fig. 2 – Firenze. Palazzo Peruzzi Bourbon Dal Monte, ora sede della Camera del Lavoro, interno (da http://www.passalevaassociati.it/portfolio/palazzo-peruzzi-firenze/, 2008).

Anche il celebrato complesso di Fabroro a Ripoli «detto Paradiso per rispecto della belezza et ornamento degli edifici et giardini che ci erano e de' dilecti corporali» (1411),[22] fu voluto dai Mozzi probabilmente negli stessi anni del palazzo vescovile di Andrea a San Miniato.[23] Da questa famiglia guelfa, preminente a Firenze intorno al 1300 e crollata finanziariamente nel 1309, il *palasgio* passò nel 1311 ai Peruzzi, che immediatamente lo adeguarono alle loro smisurate esigenze,[24] coronando di merli il tetto dell'edificio, aggiungendo una scala esterna, spostando la viabilità più a ovest, sistemando il giardino murato e quello (vastissimo) esterno, coprendo la cappella e realizzandovi una piccola canonica. L'anno successivo si migliorò l'impianto idraulico del giardino e del vivaio e si fortificò il complesso, accrescendo l'altezza del *palasgio basso* e delle mura del resedio e rinforzando il circuito difensivo con bertesche. Del «palagio grande messo in fortezza con molti edifici di muraglia», come appariva definitivamente nel 1331,[25] si scorge oggi il 'grande circuito' delle mura perimetrali rinforzato da barbacani (forse oggetto dei lavori del 1336 ed elemento riconosciuto caratteristico anche più tardi: 1376, 1401) e portale d'ingresso con arme lapidea. In asse con quest'ultimo è l'atrio centrale dell'*habituro da signore*, da cui si accede alla sequenza trasversale di sale voltate a crociera e illuminate da ampie finestre centinate. A rompere la simmetria verso est si trova un corpo più corto in cui si apriva un portico lapideo a tre fornici verso sud ovest.

Dai Passerini i Peruzzi acquistarono anche un *palagio e corte* a Pratovecchio nel 1315. L'anno successivo ne sistemarono «le palcora e 'l tetto e la scala di fuori e agiamenti e altri aconcimi», riparando i danni

[22] *Il "Paradiso"* 1985; Zangheri 1989, pp. 448-449.

[23] Se il palazzo e l'attigua cappella intitolata a san Zanobi (primo vescovo di Firenze) sono sorti insieme, si può ipotizzarne la fondazione durante l'episcopato di Andrea de' Mozzi (1287-1294).

[24] *I libri* 1934, pp. 165, 320, 433, 445, 449, 450, 454, 465, 481, 486; Cfr. Stopani 1989, pp. 28-29.

[25] Causarano 2008, p. 143, n. 48.

del passaggio di Arrigo VII nel 1312 e dando all'edificio un aspetto del tutto compatto e concluso.[26] Il palazzo, noto come 'le Corti' (Osteria Nuova, al confine fra i popoli di San Quirico a Ruballa e della pieve di Antella), appariva nel Trecento formato da un blocco chiuso intorno a un cortile quadrato (il palagio) e da una grande corte quadrangolare accessibile da nord e murata da una cortina un tempo merlata. Le due strutture appaiono legate fra loro e dunque concepite in una sola fase, secondo un progetto chiaramente assiale che prevedeva la monumentale sequenza di ingresso-corte-atrio-cortile resa visivamente attraverso l'infilata dei portali (*fig.* I). La volumetria del palazzo, però, aveva un aspetto più articolato di quella attuale, frutto di un livellamento ottocentesco del tetto. I lavori dei Peruzzi si limitarono a qualche miglioria: a nord fu leggermente sopraelevata la merlatura del cortile d'ingresso; a sud fu aggiunto il giardino, murato da una parete bassa e non merlata, con accesso diretto dall'esterno, rafforzando l'assialità originale. I tetti, più bassi degli attuali, furono rifatti cambiandone leggermente quote e pendenze. All'interno furono eseguite, soprattutto nella loggia e al piano superiore, pitture sulle travature del tetto e sul muro.[27] Nonostante l'aspetto nitido e ingentilito, furono forse le sue dimensioni, la merlatura e l'apparato sporgente a farla includere fra le 'fortezze' con la rara qualifica di *casa con palagio* nel 1409.[28]

Negli edifici nuovi si afferma lo schema a L, come a torre di Sopra. Al Palazzaccio di Varliano[29] compaiono delle sostanziali novità: sulla corte lastricata si erge verso sud-ovest il nitido volume del palazzo, completamente privo di accenti militari e consistente in origine in un solo piano fuori terra con copertura lapidea a tre falde. A piano terra si entra attraverso un androne coperto a botte e si accede ad ampie sale ora voltate piuttosto buie; al piano superiore le camere prendono luce da ampie aperture centinate identiche fra loro. In fase col palazzo e rivolto a sud si svolge un portico a cinque archi laterizi a sezione poligonale sostenuti da colonne lapidee ottagonali. Sopra il portico si ergeva una loggia (verone), inizialmente tutta aperta e coperta da una tettoia lignea appoggiata su basi in laterizio e su di un semipilastro lapideo ammorsato nella muratura del palazzo, e dunque in fase con esso. Sullo spigolo sopra la campata opposta al palazzo sbarcava una scala esterna, che contribuiva dinamicamente a chiudere su tre lati lo specchio del cortile (*fig.* I).

A Varliano si metteva a punto un tipo nuovo di residenza rurale ispirato a criteri puramente estetici, dalla geometria precisa e chiusa, priva di elementi ostentatamente difensivi, mossa e accompagnata da elementi ariosi. Nelle aperture e nell'articolazione delle pareti rimangono delle concessioni alla tradizione architettonica ma le ampie monofore e la cornice continua che separa i piani e chiude definitivamente il volume

[26] *I libri* 1934, pp. 469, 471; Patzak 1912-1913, pp. 76-78, xxxix; Turchi 1993-2016, I, pp. 124-125; III, pp. 53-56; IV, pp. 53-88; Celletti 2000, p. 101; Frati 2015, pp. 35-37; Rinaldi 2015, pp. 54-55.

[27] *I libri* 1934, p. 476; Caterina Proto Pisani 1986, p. 56.

[28] ASFi, *Otto di guardia e balia della Repubblica* 10, c. 56*r*; Celletti 2000, p. 101.

[29] *Ivi*, pp. 95-96. Frati 2015, p. 32; Rinaldi 2015, pp. 52-54. Ricordo qui un memorabile sopralluogo (17/04/2014) con Alessandro Rinaldi, rallegrato da un delizioso concerto generosamente improvvisato dall'indimenticato menestrello Riccardo Marasco (1938-2015), allora proprietario e abitante dell'immobile.

appaiono già di una straordinaria modernità, come prefigurato in pittura da Giotto (*Rinuncia agli averi*, cappella Bardi in Santa Croce, datata al 1325 circa).[30]

3. Le chiese di campagna

Insieme ai palagi, alle case e ai poderi, i Peruzzi acquistarono il patronato di chiese vicine ai loro vasti possedimenti, come quella di San Tommaso a Baroncelli, avuta nel 1317 dalle monache di Capraia (che ne vantavano diritti antichissimi).[31] All'inizio del secolo la chiesa non aveva molte entrate[32] ma la generosità dei Peruzzi colmò il divario, provvedendo ad alcuni *racconcimi* nel 1319.[33] Questi lavori dovrebbero corrispondere al rialzamento del tetto con conseguente coronamento delle pareti esterne, consistente in una rossa cornice composta da tre ordini di mattoni disposti a dente di sega e sovrapposti a una serie di classicheggianti dentelli ottenuti con altri laterizi messi per taglio.

A poca distanza dal palagio di Varliano, nel 1334 fu realizzato un oratorio significativamente dedicato alla santa Croce,[34] quasi a riproporre il bipolarismo inaugurato dalla residenza urbana e dal convento francescano. Esso consiste in una semplice aula rettangolare coperta da tre volte a crociera costolonate. La facciata a capanna, realizzata in arenaria, si distingue dal resto della costruzione in calcare e si presenta visibilmente rialzata e inquadrata da due contrafforti e da una cornice concava. Il portale, di gusto ancora tardo romanico, è estradossato a tutto sesto con lunetta monolitica; il suo architrave recava un'iscrizione mutila ma datante,[35] che ora possiamo precisare al 1334, visto che i pagamenti dei lavori risalgono a due anni dopo.[36] In asse con le due aperture si trovavano inserite nel paramento due armi lapidee, oggi completamente cancellate. Il fianco settentrionale, unico visibile, è ritmato dai contrafforti corrispondenti alla spinta di costoloni e sottarco. L'interno, caratterizzato da tre campate di ineguale lunghezza e altezza, è completamente intonacato e intelaiato dai sostegni e dalle cornici in pietra. Tracce di graffiti e disegni a carboncino e terra rossa suggeriscono che le pareti fossero o dovessero essere ampiamente affrescate. Gli arconi divisori e i costoloni, di sezione ottagonale e incrociantisi in chiavi decorate a rosette stellate, sono dipinti a monocromo, secondo il gusto fiorentino del XIII-XIV secolo. Due grandi buche nei contrafforti tra le prime due campate suggeriscono una divisione liturgica dello spazio con la prima campata destinata al popolo, la seconda e la terza al clero e fors'anche ai patroni (che potevano entrare da un bel portalino laterale ora chiuso).

La forte distinzione materica e linguistica fra esterno (romanico) e interno (gotico) pone l'oratorio di Varliano a stretto confronto con altre

[30] Patzak 1912-1913, p. LXIII. Da ultimi, Gardner 2011, pp. 63-64; Benelli 2012, pp. 126-131.
[31] *I libri* 1934, p. 450; Carocci 1906-1907, II, p. 85.
[32] *Rationes* 1932-1942, II, p. 28, n. 555.
[33] *I libri* 1934, p. 452. Per le fasi, Causarano 2022, pp. 84-86.
[34] Cfr. *Ibidem*, pp. 36, 333, per la datazione; Frati 1997, pp. 159-161, per la descrizione.
[35] Carocci 1906-1907, II, p. 92.
[36] *I libri* 1934, pp. 36, 333.

importanti cappelle private di grandi famiglie fiorentine nella campagna – San Jacopo degli Spini a Settimo, Santa Caterina degli Alberti a Rimezzano, San Donato dei Benci a Campignalla.[37] Simili per dimensioni e organizzazione dello spazio, esse sfoderavano splendidi cicli di affreschi[38] con cui forse rivaleggiava quello dei Peruzzi, purtroppo completamente perduto.

[37] *Il Medioevo* 2000, pp. 46-48, 55-61, 74-75.

[38] *L'oratorio* 2003, pp. 337-355. Per le strutture, Causarano 2022, pp. 114-123.

Bibliografia

Baldinucci F., 1845-1847, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 5 voll., Firenze.

Benelli F., 2012, *The Architecture in Giotto's Paintings*, Cambridge.

Bifulco F., 2019, *Palazzo Peruzzi, Bourbon del Monte e poi Casa dei Lavoratori*, Firenze.

Borsook E., 1962, *Notizie su due cappelle in Santa Croce a Firenze*, «Rivista d'arte», 36, pp. 89-107.

Carocci G., 1906-1907, *I dintorni di Firenze*, 2 voll., Firenze.

Carrara F., 1995, *Palazzo Peruzzi: note storiche sulla sede della Camera del Lavoro (secoli II-XIX)*, Firenze.

Caterina Proto Pisani R., 1986, *Una committenza per la croce di Santo Stefano a Paterno*, «Prospettiva», 12, 47, pp. 52-57.

Causarano M.A., 2008, *Il processo di decastellamento di un territorio alle porte di Firenze*, in P. Pirillo (a cura di) *Alle porte di Firenze*, Roma, pp. 125-161.

Causarano M.A. 2022, *Trasformazioni dell'habitat periurbano di Firenze nel Medioevo*, Sesto Fiorentino (FI).

Celletti A., 2000, *Bagno a Ripoli. Architettura civile*, in *Medioevo nelle colline a sud di Firenze*, Firenze, pp. 84-127.

Codell J.F., 1988, *Giotto's Peruzzi chapel frescoes: wealth, patronage and the earthly city*, «Renaissance quarterly», 41, pp. 583-613.

Eckert A., 2000, *Die Rustika in Florenz. Mittelalterliche Mauerwerks- und Steinbearbeitungstechniken in der Toskana*, Hannover.

Frati M., 1997, *Chiese romaniche della campagna fiorentina. Pievi, abbazie e chiese rurali tra l'Arno e il Chianti*, Empoli.

Frati M., 2015, *Alle soglie della villa fiorentina: l'architettura delle dimore rurali nel Trecento*, «Opvs Incertvm», 1, pp. 16-45.

Gardner J., 2011, *Giotto and His Publics: Three Paradigms of Patronage*, Cambridge.

Hobart M., 2003, *The Peruzzi and their urban enclaves: preserving medieval fortifications in a changing Communal Florence*, «Archeologia medievale», 30, pp. 259-268.

Hunt E.S., 1994, *The Medieval Super-companies. A Study of the Peruzzi Company of Florence*, Cambridge.

I libri 1934 = *I libri di commercio dei Peruzzi*, a cura di A. Sapori, Milano.

Il Medioevo 2000 = *Il Medioevo nelle colline a sud di Firenze*, Firenze.

Il "Paradiso" 1985 = *Il "Paradiso" in Pian di Ripoli*, Firenze.

L'oratorio 2003 = *L'oratorio di Santa Caterina*, a cura di M. De Vita, Firenze 2003.

Kent D.V., 1981, *A self disciplining pact made by the Peruzzi family of Florence (june 1433)*, «Renaissance quarterly», 34, pp. 337-355.

Manni D.M., 1746, *Notizie istoriche intorno al Parlagio, ovvero anfiteatro di Firenze*, Bologna.

Monciatti A., 2011, *La cappella Peruzzi in Santa Croce a Firenze*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno (Parma 2010), Milano, pp. 607-617.

Paolini C., 2009, *Architetture fiorentine: case e palazzi nel quartiere di Santa Croce*, Firenze.

Patzak B., 1912-1913, *Die Reinassance- und Barockvilla in Italien*, vol. I: *Palast und Villa in Toscana*, t. I: *Die Zeit des Werdens*, Leipzig.

Progetto Giotto 2016 = *Progetto Giotto: tecnica artistica e stato di conservazione delle pitture murali nelle cappelle Peruzzi e Bardi a Santa Croce*, a cura di C. Frosinini, Firenze.

Rationes 1932-1942 = *Rationes Decimarum Italiae. Tuscia*, 2 voll. a cura di M. Giusti e P. Guidi, Città del Vaticano.

Rinaldi A., 2015, *Forme e modelli nell'architettura delle residenze medievali di villa nei dintorni di Firenze. L'*habiturium magnum *dei Buonaccorsi al Querceto*, «Opvs Incertvm», 1, pp. 46-63.

Romano S., 2019, *Giotto e il paesaggio romano: la torre delle Milizie e la data dei dipinti Peruzzi*, «Ricche minere», 6, 11, pp. 5-15.

Rossi A., 1987, *L'architettura della città*, a cura di D. Vitale, Milano.

Sapori A., 1926, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi*, Firenze.

Stopani R., 1981, *Medievali "case da signore" nella campagna fiorentina*, Firenze.

Turchi M., 1993-2016, *Storie di un paese: indagine sul territorio di Osteria Nuova*, 5 voll., Firenze.

Villani G., 1990-1991, *Nuova Cronica*, 3 voll., a cura di G. Porta, Parma.

Zangheri L., 1989, *Ville della provincia di Firenze. La città*, Milano.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c5

Virginia Grossi

Il palazzo del podestà di Pisa: un'istantanea del potere pubblico all'inizio del Trecento

1. Introduzione

Si presentano in questo contributo i risultati dello studio monografico di un complesso architettonico situato nel centro di Pisa, a sud-est dell'attuale piazza dei Cavalieri (antica piazza delle Sette Vie) e oggi sede della biblioteca di storia dell'arte della Scuola Normale Superiore.[1]

In questo insieme, tra il 1989 e il 1991 – in seguito al passaggio di proprietà dal Comune di Pisa alla Scuola Normale – vennero riscoperti e restaurati i resti di quattro arcate monumentali oramai inglobate in ambienti di età moderna, corredate da un'epigrafe recante una data di fondazione (luglio 1302 in stile pisano, da riportare al 1301) e i nomi dei magistrati del Comune e del Popolo in carica in quell'anno, secondo una consuetudine ben attestata (*figg.* I-1).[2] L'epigrafe, al pari di alcuni lacerti di murature medievali sugli esterni, era già nota, e il sito era associato al palazzo del Podestà testimoniato dalle fonti che saranno di seguito prese in esame. Queste figurano infatti nell'ampia sintesi di Fabio Redi, il quale ha proposto una ricostruzione del nucleo degli edifici pubblici in zona.[3] La riscoperta di quella che si configura come la facciata monumentale del palazzo getta però nuova luce sulle tracce note, che meritano di essere riconsiderate proprio in rapporto all'assetto delle sedi del potere pubblico medievale e inserite a pieno titolo nella storia dell'architettura del XIV secolo.

2. Le sedi del potere pubblico nella Pisa medievale

Pisa si caratterizza nel medioevo per le sue molteplici sedi del potere, sia in senso diacronico (con una topografia in mutazione dal gastaldato longobardo, al governo marchionale, all'età comunale) sia in senso sincronico.[4] Ai luoghi di adunanza e di udienze giudiziarie del periodo consolare (tra cui una *domus comunis* eretta, secondo il cronista Bernardo Maragone, nel 1161 «prope ecclesiam Sancti Ambrosii»),[5] si aggiunsero più tardi le sedi del podestà e del suo seguito, da un lato, e della compagine popolare dall'altro (*fig.* 2). La mutevolezza della sede di esercizio e residenza del podestà rispec-

fig. I – Pisa. Palazzo del podestà, arcata all'interno dell'attuale biblioteca (foto dell'autrice).

[1] La ricerca è stata condotta dall'autrice nell'ambito della tesi di laurea magistrale in Archeologia presso l'Università di Pisa, discussa il 30 aprile 2020. Si ringraziano in primo luogo il prof. Federico Cantini (relatore) e la prof.ssa Alma Poloni (correlatrice). Un ringraziamento va inoltre alla disponibilità di molte persone presso la SNS, l'Università di Pisa, la Soprintendenza ABAP di Pisa e Livorno nonché, per i preziosi spunti e consigli ricevuti, a chi ha organizzato, presieduto e partecipato al convegno oggetto di questo volume.

[2] Banti 1993, pp. 159-161.

[3] Redi 1991, pp. 320-323.

[4] Sulle sedi dei poteri pubblici precomunali cfr. Garzella 2004, pp. 109-116.

[5] Maragone 1936, p. 23.



fig. 1 – Pisa. Palazzo del podestà, vista odierna dall'interno della biblioteca; arco sbarrato di facciata con insegna araldica; epigrafe di fondazione (foto dell'autrice).

chiava, agli inizi del nuovo periodo politico, l'instabilità dell'ufficio stesso, ma un netto cambio di direzione intervenne dopo il riconoscimento formale delle magistrature popolari del 1254. Un palazzo comunale è sicuramente presente nel 1284 e, in base a ulteriori riferimenti presenti negli Statuti di Ugolino della Gherardesca e Nino Visconti del 1287,[6] può essere collocato nella cappella di Sant'Ambrogio, ove nel 1301 si diede inizio alla costruzione del nuovo edificio. L'addensamento di strutture pubbliche intorno a questo secondo *palatium* podestarile (adiacente a, ma non coincidente con, la *domus comunis* del 1161)[7] continuò fino al XIV secolo inoltrato, prima del ritorno a una maggiore dispersione delle funzioni pubbliche sotto la dominazione fiorentina e della loro riorganizzazione attorno a piazza delle Sette Vie e lungo il corso dell'Arno.

3. Fermento edilizio e fermento politico

Le crescenti esigenze di sistemazione e razionalizzazione edilizia seguirono di pari passo la riorganizzazione amministrativa del comune pisano. Nella seconda metà del Duecento le magistrature popolari si insediarono sulla vicina piazza delle Sette Vie. Ciònonostante, la figura del podestà – garante dell'ordinamento statutario e massima carica rappresentativa cittadina – restò almeno simbolicamente al vertice del Comune tradizionale, e la sua dimora istituzionale ne seguì perciò le alterne vicende: lo scambio di sedi tra podestà e Capitano del Popolo al tempo della diarchia ugoliniana, la successiva rivolta antisignorile del 1288, l'ascesa del Secondo Popolo a cavallo del 1300, la signoria di Uguccione della Faggiola e la sua successiva destituzione.[8] Durante tutti questi rivolgimenti la sede podestarile mantenne

[6] Per la cui datazione cfr. Ronzani 1991, pp. 267-282. Si veda in particolare la menzione «plateam sancti Ambrosii» nel libro III, rubrica XLIII: *De luto et sordibus* nel *Breve Pisani Comunis* del 1287, in *Statuti inediti* 1854-1870, vol. I, p. 428.

[7] Stando alla ricostruzione in Redi 1991, p. 323, in cui la *domus comunis* viene collocata lungo il lato sud-ovest di via del Castelletto (*fig.* 2).

[8] Cfr. Poloni 2004, pp. 285-286, n. 17; Ronzani 1991, pp. 267-282.

la sua centralità nella concezione e nell'autorappresentazione del Comune: lo dimostrano l'unitarietà e la monumentalità del progetto architettonico del palazzo del 1301, tratti che lo distinguono da ogni altro edificio pubblico pisano precedente, comunale o popolare. Nel periodo in cui gli Anziani del Popolo controllavano attraverso l'Opera la costruzione del Camposanto, il palazzo del podestà fu l'unica sede pubblica a ricevere un trattamento monumentale che superasse il semplice accorpamento di case-torri, fino ad allora cifra prevalente dell'edilizia – anche pubblica – cittadina.[9]

4. Il palazzo del 1301: le fonti scritte

L'evoluzione edilizia dell'area di Sant'Ambrogio è ben testimoniata da due fonti istituzionali che tra XIII e XIV secolo segnano gli estremi di un cinquantennio (1287-1337) denso di rivolgimenti politici, dalla diarchia di Ugolino e Nino fino agli esperimenti signorili della famiglia Donoratico: i *Brevia Pisani Comunis*, o statuti comunali.[10]

Il nuovo palazzo del podestà fondato sotto la podesteria di Pogaterra da Cesena nel 1301, cui è riferita l'epigrafe tuttora in sede, era affacciato almeno in parte sulla piazza di Sant'Ambrogio,[11] e affiancato da un 'chiostro' – interpretabile come cortile chiuso, non sappiamo se porticato – destinato alle udienze delle curie e all'attività dei notai della Camera dei pegni;[12] presentava almeno una scalinata che conduceva dal piano terra, occupato probabilmente dalla *curia maleficiorum*, al primo piano (cancelleria), il cui accesso era regolamentato. Al di sopra della cancelleria si riuniva il Consiglio del Senato e della Credenza. Al palazzo erano inoltre connesse, tramite camminamenti sospesi, altre *domus* di proprietà del Comune assegnate al podestà di turno e alle sue *familia* e *masnada* come alloggi e per altre funzioni amministrative e giudiziarie.[13] All'inizio del Trecento si prospettava in effetti la riunione di tutte le curie civili in un'unica «casa senza divisioni di piani» (*domus sine solariis*) che avrebbe sostituito varie torri attigue al palazzo del Comune.[14] Il passo in questione del *Breve* trecentesco risulta, secondo l'edizione di Francesco Bonaini, essere stato espunto nel 1307:[15] non è dato sapere se il progetto sia effettivamente stato portato a termine oppure abbandonato.

[9] Sulla connotazione pubblica dell'impresa del Camposanto cfr. Tosco 2018, pp. 29-31.

[10] Si tratta del *Breve Pisani Comunis* del 1287 (per la cui datazione si veda Ronzani 1991, pp. 267-282) e del nuovo testo omonimo del 1303-1337, entrambi editi in *Statuti inediti* 1854-1870, rispettivamente vol. I (in particolare pp. 79, 91, 117-118, 129-130, 427-428, 444) e vol. II (in particolare pp. 26, 28-30, 108-110, 422, 435-436). Sulle vicende politiche tra XIII e XIV secolo si veda Poloni 2004, pp. 145-370.

[11] Oggi non più esistente, attestata nelle fonti statutarie (*supra*, n. 6).

[12] «Salvo quod claustrum palatii muratum remaneat sicut est»: questa citazione è tratta, al pari delle informazioni che seguono dalla rubrica XXI, *De palatio potestatis*, del *Breve*: *Statuti inediti* 1854-1870, II, pp. 28-30.

[13] Un ponte tra il palazzo del podestà e la vecchia Camera del Comune pisano è citato in una delibera degli Anziani del 1318 (ASPi, Comune, divisione A, reg. 48, c. 114, edito in Zeppi 1969-1970, p. 89).

[14] Garzella 1990, pp. 169-170.

[15] Bonaini 1854-1870, II, p. 422, n. 48.

5. Le fonti materiali: lo studio archeologico

Fermo restando il contributo imprescindibile delle fonti scritte e della ricerca storica su di esse fondata, le strutture riemerse grazie ai restauri di ormai trent'anni fa hanno posto nuove domande e apportato informazioni materiali decisive per rispondervi: quali attori furono all'origine del progetto edilizio? Perché lo si intraprese proprio in quel momento? Quali furono le ragioni alla base della scelta delle forme architettoniche? Proprio ripartendo dal cantiere, dal particolare al generale, attraverso lo studio archeologico del palazzo si cercherà ora di risalire ad alcune possibili risposte.

5.1 *I materiali, la messa in opera e le fasi di cantiere*

I prospetti restaurati tra 1989 e 1990, oggetto di un rilievo fotogrammetrico ai fini di questo studio, affacciano oggi rispettivamente su una chiostra interna a nord-ovest, su via Ulisse Dini a nord-est, e su via del Castelletto a sud-ovest (*figg.* 2-3). Essi delineano una struttura a scheletro su pilastri quadrangolari e dall'elevazione originariamente superiore all'attuale.

La maggior parte dei materiali impiegati (quarziti, calcari bianchi e scuri, brecce) non è nuova all'edilizia civile pisana.[16] Solo l'arenaria, che compare in una fase tardiva del cantiere, rappresenta una novità, forse assoluta, in città.[17]

Lungo lo svolgimento dei tre prospetti, alcune discontinuità o anomalie nel paramento murario consentono di avanzare ipotesi sull'andamento del cantiere (*fig.* 3). I repentini cambi di pezzatura o di materiale sono indice di altrettante fasi di cantiere distinte o, più semplicemente, dell'avvicendarsi di varie fonti di approvvigionamento? Probabilmente la risposta sta in un compromesso tra queste due opzioni. Dalla composizione dei pilastri si può infatti ipotizzare che il cantiere abbia preso avvio dalla fondazione di tutti quanti i sostegni, ma che si sia concentrato prevalentemente sull'elevazione della facciata: qui si arrivò fino alle imposte del secondo piano con la stessa partita di materiale, mentre sul prospetto orientale ci si arrestò al primo livello, e a ovest non si procedette oltre il pilastro angolare. A partire da questa base comune (la facciata e il braccio di via Ulisse Dini furono quindi fondati nello stesso momento), gli elevati superiori ebbero esiti differenti: ne è prova la diversità degli archi lungo via Ulisse Dini, con i primi due da nord-ovest realizzati a immagine degli archi 'senesi' della facciata e i successivi edificati a dentelli in monocromia.

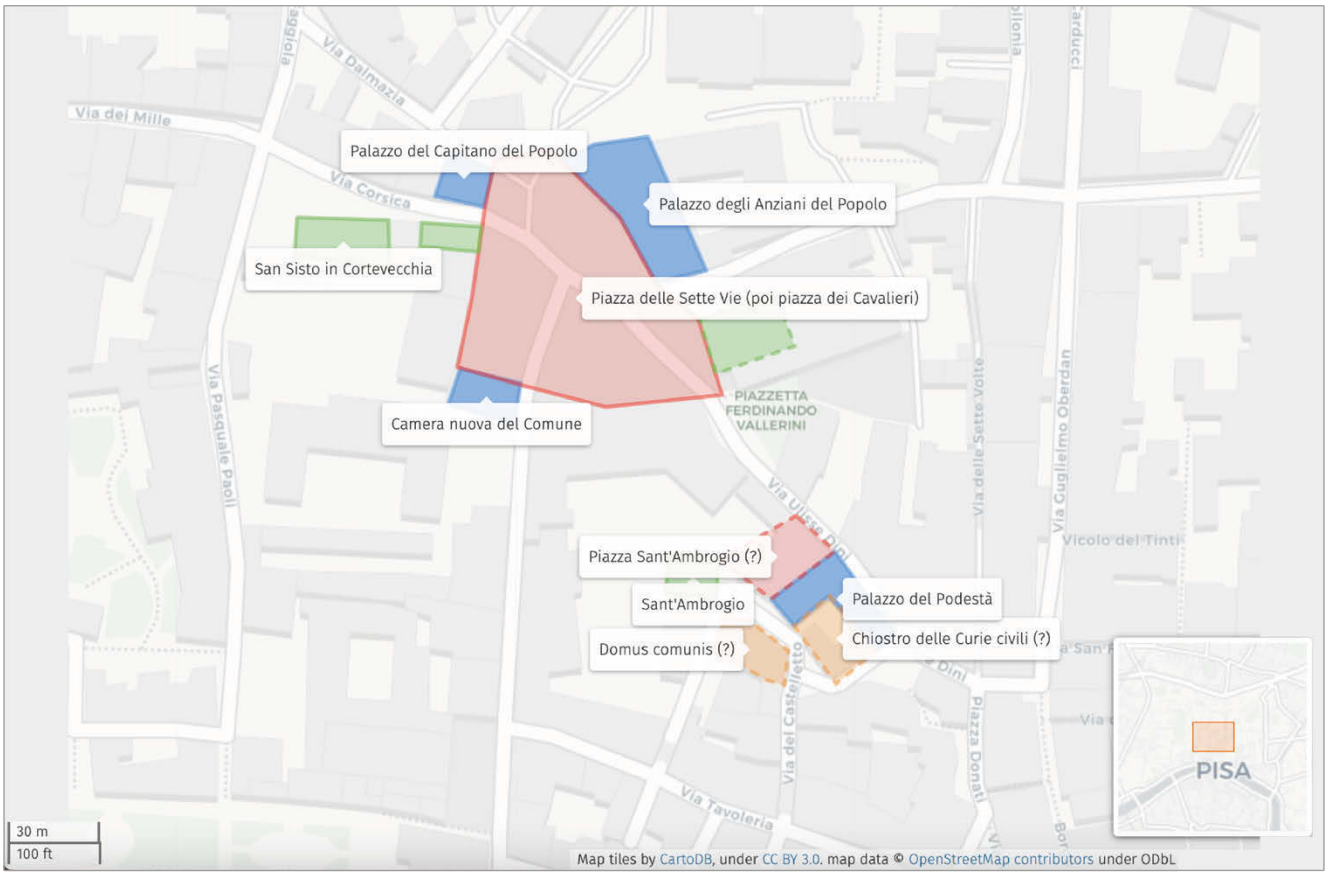
Questa differenza, ancora più dell'avvicendarsi di diversi materiali, fa sospettare una pausa e una ripresa del cantiere. La concentrazione iniziale sulla facciata risponde a esigenze rappresentative ma, in aggiunta, potrebbe suggerire l'addossamento a un edificio preesistente, che sarebbe rimasto in uso fino a un maggiore avanzamento del cantiere. L'agglomerato di *domus* testimoniato dalle fonti scritte potrebbe spiegare anche gli scarti nelle elevazioni laterali del nuovo palazzo, che andò probabilmente ad appoggiarsi, almeno al principio, ad altri immobili dell'isolato, nella prospettiva di procedere progressivamente alla loro demolizione e sostituzione con

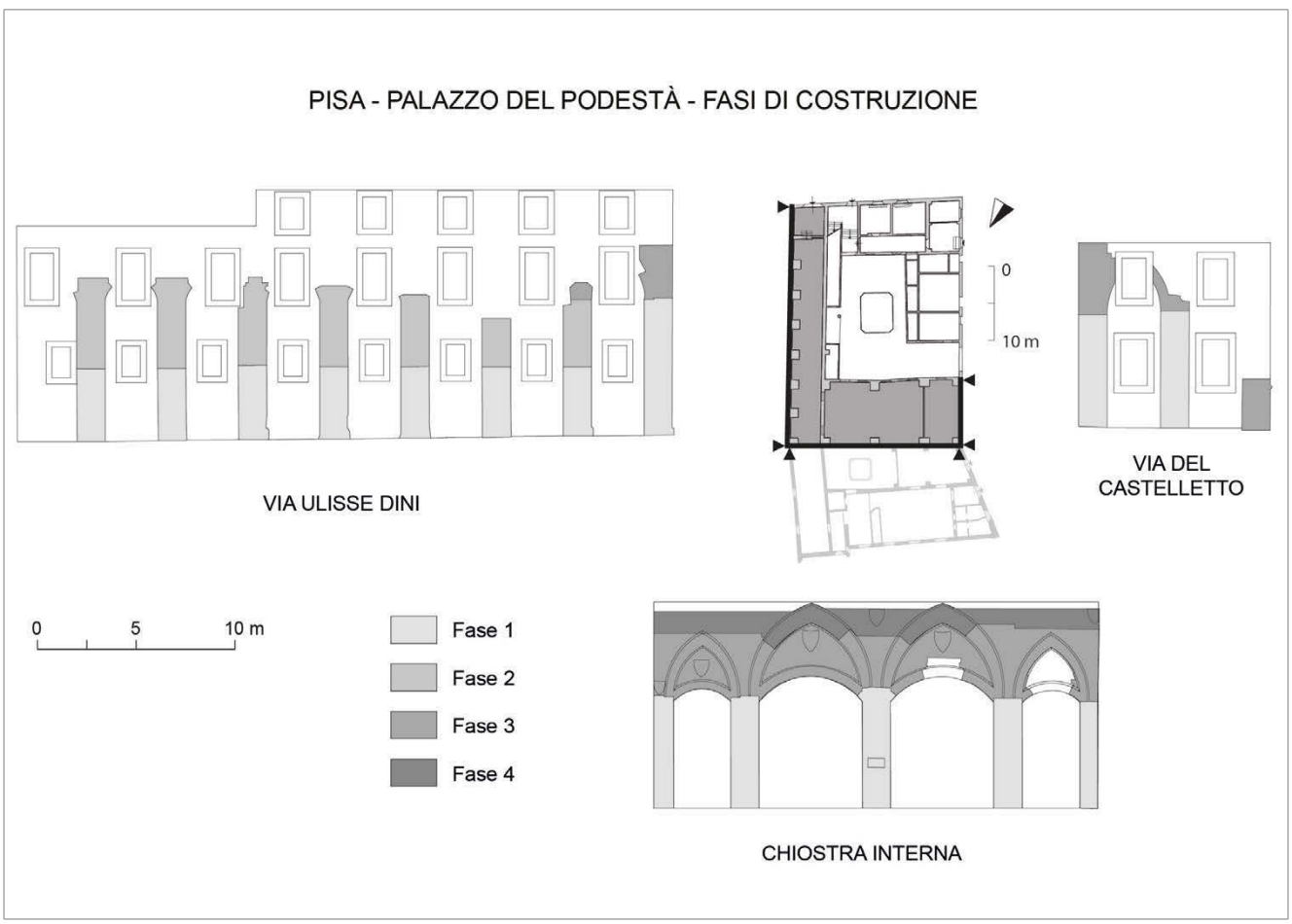
fig. 2 – Pisa. Contesto urbanistico del centro in età comunale, con l'indicazione degli spazi menzionati in questo contributo (mappa di base © Carto (CC BY 3.0); dati di base © OpenStreetMap (CC BY-SA 2.0), openstreetmap.org, elaborazione grafica dell'autrice).

fig. 3 – Pisa. Palazzo del podestà, ipotesi ricostruttiva delle fasi del cantiere trecentesco: prospetto nord-est, oggi affacciato su via Ulisse Dini; facciata principale, inglobata all'interno del complesso; prospetto sud-ovest, affacciato su via del Castelletto (elaborazione grafica dell'autrice).

[16] Franzini 1993, pp. 233-244; Tumbiolo 2020.

[17] Ipotesi in corso di verifica da parte del dott. Giuseppe Tumbiolo (Università di Pisa).


Palazzo del Capitano del Popolo
Palazzo degli Anziani del Popolo
San Sisto in Cortevecchia
Piazza delle Sette Vie (poi piazza dei Cavalieri)
Camera nuova del Comune
Piazza Sant'Ambrogio (?)
Sant'Ambrogio
Palazzo del Podestà
Domus comunis (?)
Chiostro delle Curie civili (?)
Via Dalmazia
Via dei Mille
Via Corsica
Via Pasquale Paoli
PIAZZETTA FERDINANDO VALLERINI
Via Ulisse Dini
Via del Castelletto
Via Tavoleria
Via delle Sette Volte
Via Guglielmo Oberdan
Vicolo del Tinti
PISA
30 m
100 ft
Map tiles by CartoDB, under CC BY 3.0. map data © OpenStreetMap contributors under ODbL


PISA - PALAZZO DEL PODESTÀ - FASI DI COSTRUZIONE
VIA ULISSE DINI
0
10 m
VIA DEL CASTELLETTO
0
5
10 m
Fase 1
Fase 2
Fase 3
Fase 4
CHIOSTRA INTERNA

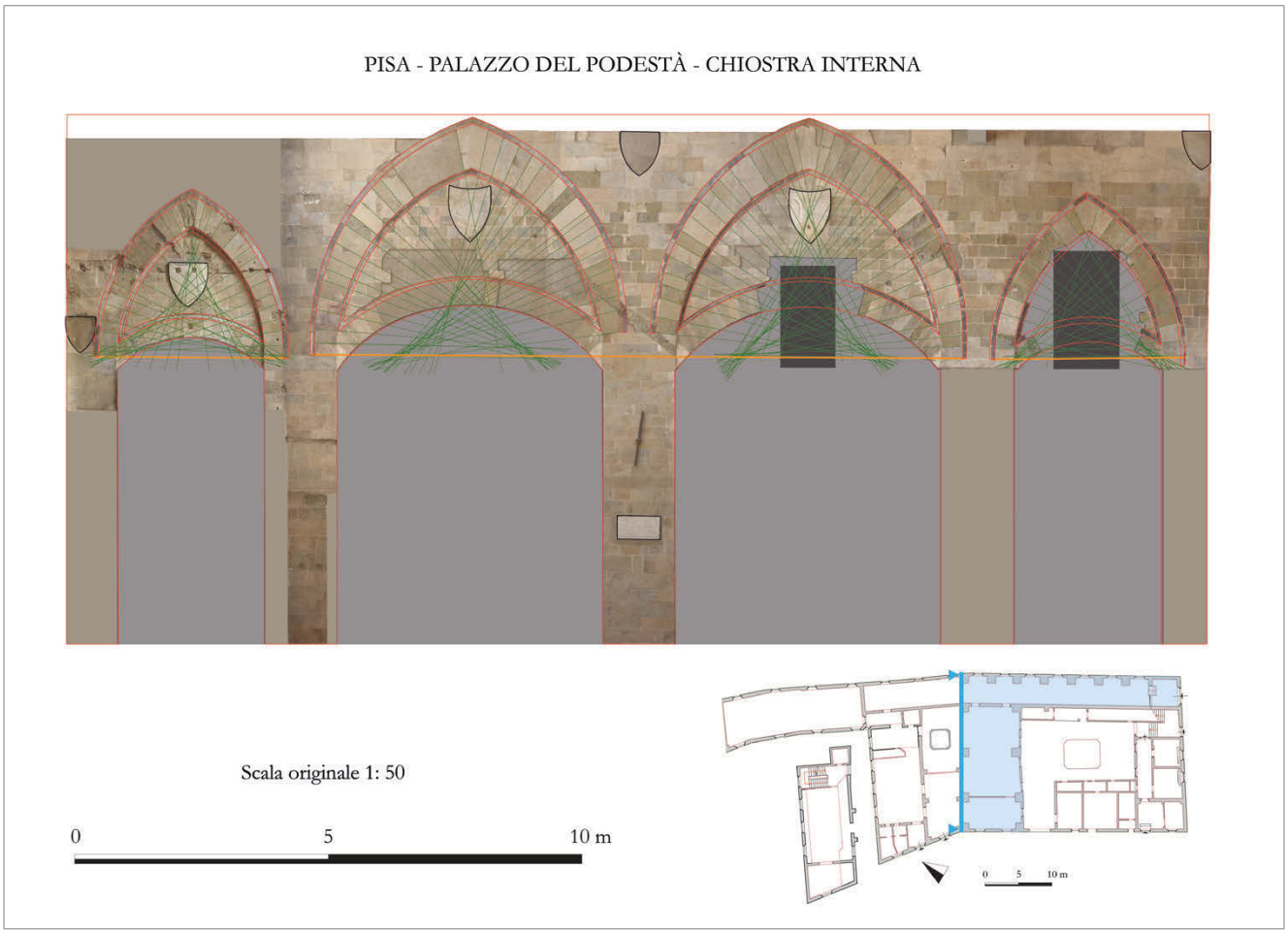


fig. 4 – Pisa. Palazzo del podestà, linee ricostruttive della facciata principale e identificazione dei centri di inclinazione dei conci degli archi (elaborazione grafica dell'autrice).

un corpo più coerente. Si spiegherebbero così l'assenza totale di controfacciate, gli accenni incompiuti di imposte agli estremi sud-orientali dei prospetti di via Ulisse Dini e di via del Castelletto, e i riferimenti scritti a ponti e passaggi tra *domus*.

5.2 *Le forme architettoniche*

Le irregolarità del paramento non inficiano tuttavia la regolarità del disegno architettonico. Ne è prova la facciata sulla chiostra interna, simmetrica e animata dall'ampiezza diversa delle luci e dall'andamento ascendente verso il centro, ottenuto grazie a una controllata sfasatura delle imposte degli archi a sesto acuto, mantenendo costanti quelle degli archi ribassati (*fig.* 4). Notevole è, inoltre, la regolarità metrica: la larghezza interna ed esterna dei pilastri è uniforme in tutta la pianta, e lo stesso vale per gli intercolunni e le quote d'imposta degli archi.

Carattere fondamentale di tale progetto sono i cosiddetti archi sbarrati o 'senesi', costituiti dall'associazione di un arco acuto e di un arco ribassato aventi la medesima luce.[18] Questo elemento architettonico è attestato prevalentemente a Siena, ma compare tra XIII e XIV secolo in vari centri interni della Toscana e non solo.[19] A Pisa, significativamente, esso è pre-

[18] Per cui rimando a Gabbrielli 1995, pp. 305-367; Gabbrielli 1998, pp. 15-44; Gabbrielli 2000, pp. 25-62.

[19] Gabbrielli 1995, p. 314, n. 17, pp. 318, 346: l'arco 'senese' compare anche nel chiostro dei Minori di Santa Chiara a Napoli, edificato nella prima metà del XIV secolo.

sente solo in alcune porte urbiche risalenti ai primi decenni del Trecento (Parlascio, Calcesana e Ripadarno tra quelle conservate in elevato), molto probabilmente successive al progetto del palazzo del podestà.[20]

Se sul piano formale la presenza dell'arco 'senese' non è sufficiente per attribuire il progetto a un architetto senese, il piano tecnico potrebbe fornire indizi relativi alle maestranze. Dall'analisi preliminare condotta (*fig.* 4) si evince che quattro aspetti accomunano gli archi del palazzo del Podestà ai casi senesi (concio di chiave, estradossatura, imposta unica per archi sovrapposti, passaggi di piani mediati dalle cornici) e uno li distingue (presenza di due centri di inclinazione dei giunti a Pisa, di contro al centro unico senese). Questo, tuttavia, non prova necessariamente che siano stati chiamati artigiani senesi, poiché i tratti comuni sono legati al disegno, mentre la tecnica di esecuzione dell'arco ne è indipendente (si può cioè ottenere il medesimo effetto geometrico sulla superficie muraria sia con uno sia con due centri di inclinazione). Potremmo dunque trovarci di fronte a maestranze pisane nell'atto di cimentarsi con un disegno alloctono.

5.3 *La visibilità nel tessuto urbano*

Le qualità estetiche del progetto e degli elevati giustificano appieno l'intervento urbano che dovette coinvolgere la piazza di Sant'Ambrogio già attestata nelle fonti di fine Duecento. Ne sono prova le insegne araldiche distribuite su tutta la superficie della facciata della chiostra, in maniera regolare nei timpani e nei pennacchi degli archi, e con una presenza intensificata lungo lo spigolo sinistro, anche oltre l'angolo della facciata, su via Ulisse Dini. Questo doveva essere il punto di vista privilegiato, posto lungo la via che collegava la piazza comunale a quella delle magistrature popolari.

Una simile attenzione all'espressione di messaggi identitari, convogliati tanto dalle insegne araldiche quanto dalla geometria del paramento, presuppone necessariamente uno spazio di visibilità (*fig.* 2). Lungi dalla monumentalità delle piazze di età rinascimentale, questo spazio fu comunque previsto durante l'elaborazione del progetto architettonico, già comprensivo delle insegne araldiche. Va quindi aggiornata la ricostruzione topografica proposta da Fabio Redi prima dei restauri, alla luce del fatto che non si sarebbe scelto di coprire il palazzo, già in età comunale, con altri edifici pubblici di servizio addossati al suo fronte principale.[21]

6. Chi, quando, perché

Tratte queste considerazioni, possiamo tornare alle domande relative alla committenza e alla conduzione del cantiere. Un primo problema è stabilire il ruolo effettivo del podestà nella dinamica di committenza. Il nome di Pogaterra sull'epigrafe di facciata (*fig.* 1) sembra avere un significato preva-

[20] Qualche accenno in questo senso compare in Banti 1993, p. 160, ma non è supportato da riferimenti sufficienti.

[21] Ricostruzione proposta in Redi 1991, p. 323. I corpi che hanno inglobato la facciata del palazzo del podestà al loro interno risalgono alla fine del XV o al XVI secolo. Su quell'area insistettero senz'altro strutture medievali, ma l'operazione urbanistica contestuale all'edificazione del palazzo dovette probabilmente liberare uno spazio di rispetto per la nuova facciata, a scapito di alcune delle *domus* preesistenti.

lentemente documentario, e non identifica automaticamente nel podestà in carica il committente principale.[22] Infatti, due fattori saltano all'occhio: in primo luogo, la gestione finanziaria del Comune perteneva, a cavallo del 1300, ai Savi nominati dagli Anziani del Popolo e capeggiati, proprio in quegli anni, dalla figura di Banduccio Bonconti, mercante e figlio del banchiere Bonconte, immigrato da Poggibonsi tra gli anni '30 e '40 del Duecento.[23] In secondo luogo, il palazzo pubblico sembra rispecchiare, nelle sue forme architettoniche senza precedenti in città, un gusto nuovo. Questo ben si accorda con l'ipotesi della sponsorizzazione da parte di un *homo novus* o del piccolo gruppo impegnato nella rifondazione della compagine popolare, entrambi desiderosi di legarsi a circoli di committenza extra-cittadini.[24]

[22] Cfr. Banti 1993, pp. 152-154.

[23] Sulla figura e sul ruolo politico di Banduccio Bonconti rimando a Poloni 2004, pp. 415-420, e Poloni 2009, pp. 199-210.

[24] L'approfondimento della ricerca prosopografica, dunque, dovrà concentrarsi non tanto sull'avvicendamento annuale dei podestà, ma piuttosto sulle figure chiave dell'*élite* economica cittadina.

Bibliografia

Banti O., 1993, *Operai architetti e attività edilizia nel comune di Pisa nelle epigrafi tra il XIII e il XIV secolo*, in S. D'Arienzo (a cura di), *Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo e età moderna: studi storici in memoria di Alberto Boscolo*, Roma, vol. 2, pp. 151-172.

Franzini M., 1993, *Le pietre toscane nell'edilizia medioevale della città di Pisa*, «Memorie della Società Geologica Italiana», 49, pp. 233-244.

Gabbrielli F., 1995, *Stilemi senesi e linguaggi architettonici nella Toscana del Due-Trecento*, in A. Restucci (a cura di), *L'architettura civile in Toscana. Il Medioevo*, Siena, pp. 305-367.

Gabbrielli F., 1998, *La chiesa dell'abbazia di San Galgano. I. Stereotomia degli archi e fasi costruttive*, «Archeologia dell'architettura», 3, pp. 15-44.

Gabbrielli F., 2000, *La chiesa dell'abbazia di San Galgano. II. Stereotomia degli archi e maestranze*, «Archeologia dell'architettura», 5, pp. 25-62.

Garzella G., 1990, *Pisa com'era, topografia e insediamento*, Napoli.

Garzella G., 2004, *I palazzi pubblici a Pisa nel medioevo come specchio dell'evoluzione politico-istituzionale e delle vicende urbanistiche*, in P. Boucheron, J. Chiffoleau (a cura di), *Les palais dans la ville. Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, pp. 109-122.

Maragone B., 1936, *Annales Pisani*, a cura di M. Lupo Gentile, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna (2a ed.), t. IV, vol. II, pp. 3-74.

Poloni A., 2004, *Trasformazioni della società e mutamenti delle forme politiche in un comune italiano: il Popolo di Pisa (1220-1330)*, Pisa.

Poloni A., 2011, *Vite imprevedibili: tre storie di mercanti nella Toscana di fine Duecento,* in *La ricerca del benessere individuale e sociale. Ingredienti materiali e immateriali (Città italiane, XII-XV secolo),* Atti del XXII Convegno Internazionale di Studi (Pistoia 2009), Roma, pp. 197-229.

Redi F., 1991, *Pisa com'era. Archeologia, urbanistica e strutture materiali*, Napoli.

Ronzani M., 1991, *Una nuova datazione per gli Statuti di Ugolino e Nino 'podestà, capitani e rettori del Comune e del popolo di Pisa*', «Bollettino storico pisano», LX, pp. 267-282.

Statuti inediti 1854-1870 = *Statuti inediti della città di Pisa dal XII al XIV secolo*, a cura di F. Bonaini, Firenze.

Tosco C., 2018, *L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura», 2, pp. 8-43.

Tumbiolo G., 2020, *I materiali lapidei dell'edilizia abitativa pisana (X-XIII sec.)*, in F. Cantini, F. Fabiani, M.L. Gualandi, C. Rizzitelli (a cura di), *Le case di Pisa. Edilizia privata tra età romana e medioevo*, Atti del Convegno di Pisa (Pisa 2019), Pisa.

Zeppi M.P., 1969-1970, *Le provvisioni dei Savi del 1318-1319 (Archivio di Stato di Pisa, Comune, divisione A, n. 48)*, Tesi di laurea, rel. E. Cristiani, Università degli studi di Pisa.


B.220

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0c6

Federico Zoni

Architetture civili tra fine Duecento e inizi Trecento nell'Appennino emiliano: la casaforte del Pignone a Vitriola

1. Premessa

Quelle che seguiranno sono alcune considerazioni su un edificio residenziale bassomedievale dell'Appennino emiliano che spicca rispetto al coevo paesaggio costruito per monumentalità e qualità architettonica. Nel comune di Montefiorino (MO), in località Vitriola, è presente una residenza isolata detta 'casaforte del Pignone' che sorge su un campo lungo il versante est del colle sul quale si trova l'abitato principale, l'attuale frazione di Vitriola (*fig*. 1). Questo edificio è stato indagato attraverso una lettura stratigrafica degli alzati, con l'obiettivo di ricostruire l'aspetto e l'articolazione interna e delle aperture della prima fase architettonica, oltre a quello di definirne al meglio la sua contestualizzazione storica.[1] Lo scopo è quello di aggiungere un ulteriore tassello di conoscenza sull'edilizia civile bassomedievale della montagna emiliana, recentemente analizzata in un'apposita monografia, valutando inoltre quelle che possono essere state dinamiche di diffusione di determinati tipi architettonici tra centri cittadini e territorio rurale.[2] Nel complesso può ritenersi un esempio particolarmente ben leggibile di architettura civile medievale, di fine Duecento - inizio Trecento, della montagna modenese, sebbene il suo stato di conservazione risulti decisamente precario a causa dello stato di abbandono in cui versa. Non lontano dalla casaforte, a meno di 200 metri a ovest, sorge un altro edificio verosimilmente coevo o di poco antecedente, una torre oggi pressoché interamente crollata, nota nella letteratura locale come 'Tordagna', la quale renderebbe necessarie ulteriori indagini a carattere archeologico per valutare l'eventuale presenza di un più ampio abitato di riferimento.

Le prime attenzioni su questa località furono quelle di un noto storico locale, Guido Bucciardi, che pubblicò nel suo libro *Montefiorino e le terre della Badia di Frassinoro* buona parte della documentazione della vicina Abbazia di Frassinoro e del suo territorio, dalla fondazione Canossana di fine XI secolo fino alle soglie dell'età moderna.[3] Successivamente fu l'Istituto Beni Culturali della regione Emilia-Romagna, negli anni '70, a riportare attenzioni all'edificio del Pignone, il quale rientrava in un più ampio censimento degli abitati storici di tutto il territorio appenninico.[4]

Guido Bucciardi classificò l'edificio del Pignone come una casaforte del primo ventennio del XIV secolo, attribuendola alla committenza di un notaio modenese di origini locali, tale Antonio dal Pignone di Vitriola, opinione che sostanzialmente si ritiene condivisibile.

fig. I – Vitriola (Montefiorino, MO). Casaforte del Pignone, dettagli del prospetto est: portale del piano terra (Fototeca IBC).

[1] Secondo l'impostazione tradizionale di Doglioni 1997; Brogiolo 1988; Brogiolo, Cagnana 2012.

[2] Sull'edilizia residenziale bassomedievale dell'Appennino si rimanda a Zoni 2019.

[3] Bucciardi 1926-33.

[4] Per le pubblicazioni si vedano Venturi 1988 e *Alta valle secchia* 1981. Più in generale, sul progetto di ricerca si veda Foschi, Venturi 1979, pp. 77-82.



fig. 1 – Vitriola (Montefiorino, MO). Casaforte del Pignone, esterno: prospetto est (1), prospetto nord (2), prospetto ovest (3), prospetti sud e ovest (4) (foto dell'autore).

2. L'edificio

La casaforte del Pignone, sorge nei pressi della confluenza del torrente Dragone nel torrente Dolo, il quale a sua volta sfocia poco più a nord nel fiume Secchia, confine amministrativo tra le province di Modena e Reggio Emilia. Nell'antichità pressoché lo stesso confine odierno segnava il limite tra le diocesi delle rispettive città e in età bassomedievale divenne il limite tra i territori di pertinenza del comune di Modena e quello di Reggio Emilia.

L'edificio in questione sorge oggi isolato su un campo il cui toponimo (detto appunto Pignone) è noto già a partire dal XII secolo. La casaforte ha una struttura compatta (*fig*. 2). Misura in pianta circa 9 m per 7 m, con una planimetria rettangolare piuttosto regolare orientata con i lati lunghi in

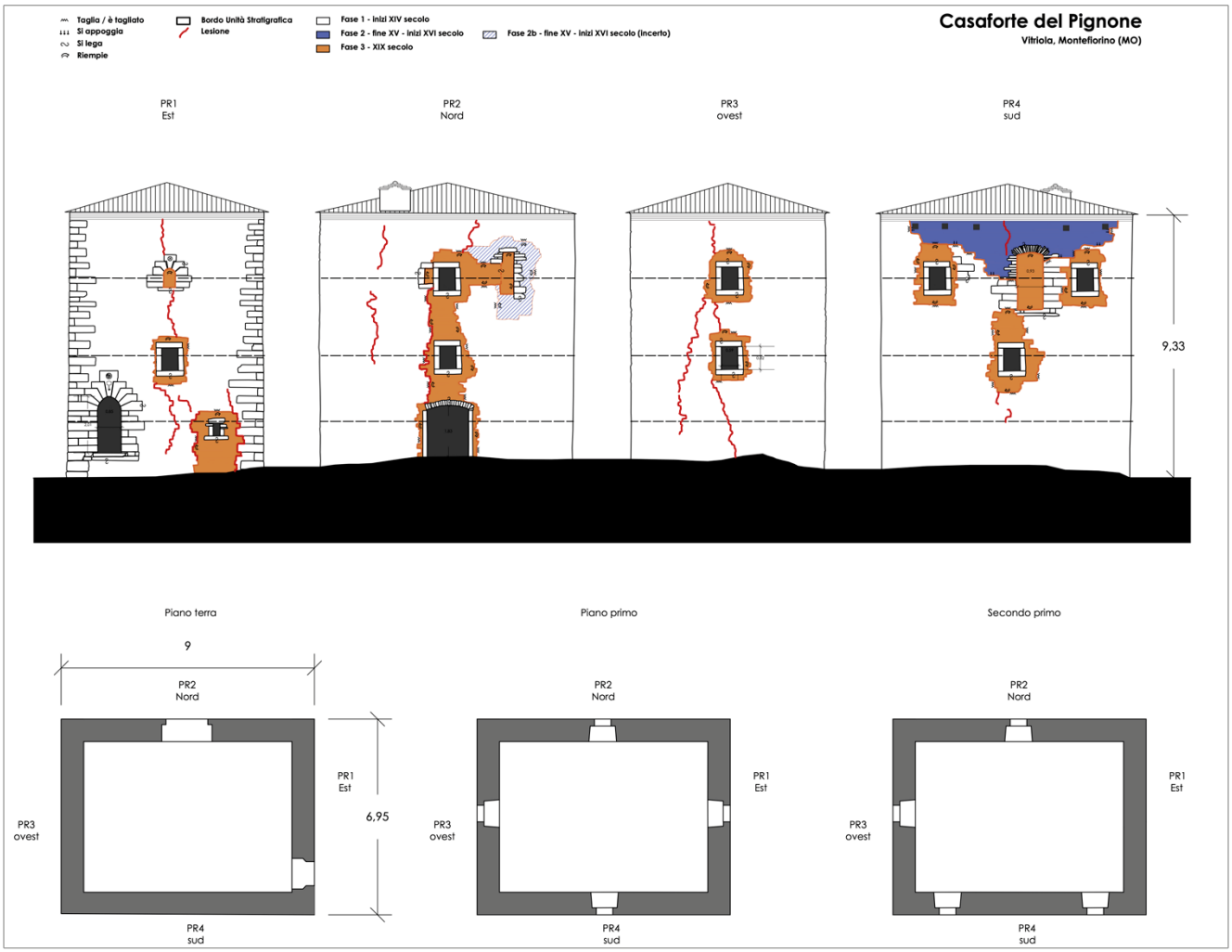


fig. 2 – Vitriola (Montefiorino, MO). Rilievo della casaforte del Pignone e prospetti esterni con lettura stratigrafica (elaborazione grafica dell'autore).

senso est-ovest. L'articolazione interna è scandita in tre livelli che verosimilmente rispettano ancora l'organizzazione del primo impianto dell'edificio.

Nel prospetto est (*fig.* I) si trova l'unica apertura che anticamente consentiva l'accesso al piano terra. Si tratta di un imponente portale, di 2 m di altezza per 85 cm circa di larghezza, particolarmente interessante rispetto ai coevi portali dell'Appennino emiliano per fattezze, realizzato con conci perfettamente riquadrati su tutte le facce. L'arco a sesto acuto è formato da conci radiali sagomati per legarsi con la muratura. È posizionato sul limite sud del prospetto, in corrispondenza dell'angolo sud-est, e i conci che formano lo stipite sinistro sono direttamente concatenati all'angolare della casa. La chiave di volta (*fig.* 3), sagomata a 'T', presenta una decorazione a bassorilievo con una croce circondata da quattro rose, all'interno di una cornice circolare, che sormonta quella che sembrerebbe una raffigurazione di un albero (*fig.* 3).

Le altre aperture che si trovano al piano terra sono realizzate in rottura rispetto al paramento originale. Di fianco al portale si trova una piccola finestrella riquadrata in arenaria realizzata al momento di ricostruzione di una parte della muratura, ancora ben leggibile nella minor regolarità degli elementi messi in opera e dei corsi. Anche sul prospetto nord si trova un'altra apertura di grandi dimensioni, composta da stipiti monolitici e arco ribassato realizzato con bozze squadrate verosimilmente reimpiegate dal paramento della prima fase architettonica. Si nota infatti anche in questo portale la sua realizzazione in rottura rispetto al paramento murario originale, coeva

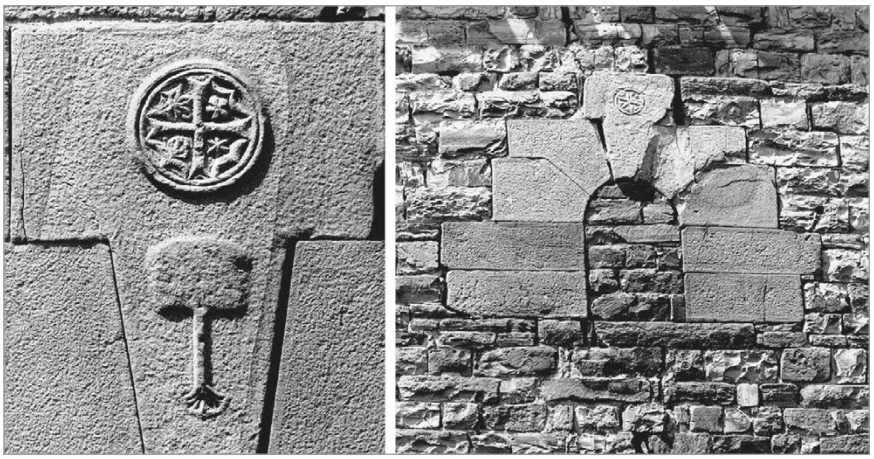


fig. 3 – Vitriola (Montefiorino, MO). Casaforte del Pignone, dettaglio della chiave di volta del portale finestra del terzo livello (Fototeca IBC).

a una generale ricostruzione di tutta la porzione centrale per perimetrale nord. Sui restanti lati sud e ovest non sono presenti altre aperture.

Al primo piano dell'abitazione si notano su tutti i lati quattro finestre riquadrate con elementi di arenaria molto regolari, tutte con le medesime dimensioni. Le quattro finestre sono realizzate in rottura rispetto al primo edificio. Allo stato attuale delle conoscenze non è possibile sapere se vi fossero finestre pertinenti alla struttura originale, successivamente sostituite con quelle attualmente visibili. Non è da escludere che finestre di ridotte dimensioni, se non addirittura feritoie, siano state modificate nella generale ristrutturazione dell'edificio in quanto non più rispondenti alle moderne necessità abitative.

Al terzo e ultimo piano si nota invece una maggiore articolazione, tanto delle aperture pertinenti alla prima fase quanto delle successive stratificazioni. Nella mezzeria del prospetto est, lo stesso del portale monumentale descritto poc'anzi, è presente a circa 6,7 m dal livello del suolo una finestra dalle fattezze del tutto analoghe a quelle del portale, coeva ad esso (*fig.* 3). Ha una luce di ridotte dimensioni (40 cm per 70 cm), arco a sesto acuto e conci radiali anch'essi sagomati appositamente per legarsi al paramento murario. La chiave di volta, anch'essa sagomata a 'T', reca una decorazione a bassorilievo raffigurante una stella a sei punte, un tema decorativo molto diffuso negli edifici medievali di tutto l'Appennino emiliano.[5]

Nel prospetto nord si notano altre due aperture che sono state defunzionalizzate al momento della generale ricostruzione della porzione centrale della muratura. Appena a est della mezzeria si nota una finestrella riquadrata con stipiti e architrave monolitici in arenaria. Da un lato sembrerebbe raccordarsi armonicamente al paramento della prima fase della casaforte, ed essere dunque pertinente al suo primo cantiere. L'altro lato è stato invece spogliato dello stipite destro al momento della sua tamponatura, in occasione della realizzazione della finestra attuale. A poco meno di 2 m a ovest di questa si nota inoltre un'altra apertura, stretta e allungata, dalle dimensioni più ampie di una finestra ma minori di un portale, anch'essa defunzionalizzata nell'ultima fase architettonica. La sua funzione rimane incerta, si ritiene tuttavia che potrebbe trattarsi di una latrina a sporgere, un accorgimento che compare nell'area appenniniche almeno dalla seconda metà del XIII secolo.[6] L'orientamento a nord potrebbe corroborare questa

[5] Si rimanda per brevità a Venturi 1988.

[6] Una latrina a sporgere è stata individuata nella torre di Rossenella, della fine del XIII - inizi XIV secolo. Si veda in proposito Zoni 2015, pp. 298-303. Per un confronto con l'area ap-

interpretazione, per ovviare la possibilità che il calore del sole accentuasse il fastidio procurato dai miasmi degli scarichi. Rimane anche incerto, a causa di una non ottima leggibilità delle porzioni più elevate delle murature, se attribuire questo elemento architettonico alla prima fase dell'edificio o a un'intermedia modifica tra questa e l'ultima ristrutturazione, meglio visibile sul prospetto sud.

Sul prospetto ovest, al terzo livello, non sono visibili aperture pertinenti alla prima fase ma solo una finestra anch'essa ascrivibile all'ultimo restauro dell'edificio.

Nel lato sud è invece visibile, al pari di quello nord, una maggiore articolazione stratigrafica. Qui due aperture coeve al primo impianto della casaforte sono state modificate almeno in due momenti distinti. Nella porzione ovest della muratura è ancora visibile lo stipite destro di una finestrella che, sebbene mal conservata, sembrerebbe del tutto assimilabile alla finestra a conci radiali del prospetto est. Accanto a questa è ancora leggibile la struttura di un portale, o portafinestra, con stipiti composti da grandi conci perfettamente riquadrati al pari di quelli del portale di accesso al piano terra (PR1). Non conserva l'arco originale in quanto venne modificato in antico, sostituito con un arco ribassato composto da scaglie litiche di piccole dimensioni. La modifica avvenne al momento del rifacimento della parte sommitale del muro sud, in occasione della quale vennero aperti una serie di fori passanti di piccole dimensioni nel sottotetto, probabilmente interpretabili come un apprestamento per l'allevamento dei colombi, ampiamente diffuso tra la fine del medioevo e i primi secoli dell'età moderna.[7] Le modifiche appena descritte vennero successivamente alterate dall'apertura di due finestre pertinenti all'ultimo restauro dell'edificio.

Come si è accennato in apertura di questa descrizione, l'organizzazione interna su tre piani ricalca l'articolazione originale dell'edificio (*fig.* 4). Per quanto sia stato possibile constatare durante le campagne di rilievo, i solai interni in legno, direttamente ammorsati nella muratura, sono però il frutto di un rifacimento. Si notano infatti nel prospetto interno sud le buche pontaie, ora murate, del primo solaio leggermente più alto di quello attuale di circa 20 cm. Non è da escludere che l'originale carpenteria lignea interna fosse diversa da quella attuale e fosse composta da travi portanti sostenute da pilastri lignei centrali (detti, nelle fonti, *columnae* o *stilatae*), del tipo ampiamente attestato in tutto l'Appennino emiliano tra le province di Bologna e Piacenza.[8] La comunicazione tra i vari piani doveva verosimilmente essere interna. Attraverso la ricognizione autoptica è stato inoltre possibile constatare la presenza di un camino al primo piano della struttura, per il quale rimane tuttavia difficile definire con certezza la fase architettonica di appartenenza. Un sistema di riscaldamento doveva comunque essere verosimilmente presente fin dalla prima costruzione di questo edificio posizionato a poco meno di 800 m s.l.m., e questo doveva trovarsi in uno dei livelli abitativi, dunque al primo o al secondo piano

penninica del versante ligure e toscano si veda Gallo 2004, per i servizi igienici si vedano particolarmente le pp. 47-52.

7 Si pensi ad esempio alla diffusione delle cosiddette 'Torri colombaie' tra la fine del '400 e gli inizi del secolo seguente, sulle quali si veda Cervi 1982.

8 Sulle carpenterie lignee si veda per un ampio campionario di confronti Venturi 1988, pp. 75-104. Per un approfondimento sul vicino territorio reggiano rimando per brevità a Zoni 2019.



fig. 4 – Vitriola (Montefiorino, MO). Ricostruzione dell'assetto originario della casaforte a inizi Trecento (elaborazione grafica di Francesco Sala).

dell'abitazione. Il piano terreno doveva invece verosimilmente mantenere, al pari degli altri edifici medievali della montagna emiliana, una funzione di servizio o magazzino.[9]

La tecnica costruttiva, come si è detto, prevedeva l'impiego di grandi conci di arenaria perfettamente riquadrati tanto nelle facce a vista quanto in quelle di contatto. Si nota bene una rifilatura a scalpello sottile, con lama piatta compresa tra 1 e 1,5 cm, e una spianatura a punta fine. I conci così lavorati erano usati esclusivamente nei portali, nelle finestre e nei cantonali, delegando invece la regolarità del paramento centrale a bozzette di arenaria e calcarenite cavate *ex novo* secondo i naturali livelli di deposito delle rocce sedimentarie. Fitte alternanze di questi litotipi si ritrovano nei flysch di Montevenere, che caratterizzano tutto il territorio del comune di Montefiorino, la cui altezza dei depositi risulta coerente con quella dei corsi della casaforte del Pignone.

3. Committenza e maestranza

Come si è detto, il probabile primo committente di questo edificio è stato identificato dal Bucciardi nel notaio Antonio da Vitriola, agli inizi del Trecento. Il dato risulta particolarmente interessante se calato nel contesto culturale del panorama edilizio medievale dell'Appennino modenese ed emiliano in generale. L'edificio di per sé spicca infatti rispetto al resto delle testimonianze architettoniche medievali coeve, per monumentalità e per cura esecutiva. Risaltano in particolare il portale del piano terra e le finestre

[9] Un caso particolarmente indicativo di edificio coevo è quello individuato nell'attuale località di Cortevedola, nell'Appennino reggiano. Al primo piano, verosimilmente il vero e proprio livello abitativo della casa, è stato rinvenuto un sistema di riscaldamento composto da un semplice focolare realizzato in laterizio alla quota del pavimento. Si veda in proposito Zoni 2019, pp. 164-168.

ancora leggibili al terzo piano dei lati sud e ovest, con archi acuti formati da conci radiali le cui fattezze rimandano alla presenza di maestranze altamente specializzate nella lavorazione della pietra. La forma e la finitura dei conci, tanto del portale quanto dei cantonali, rimanderebbero a una cultura costruttiva formatasi verosimilmente nei grandi cantieri di città. È infatti noto come non solo la realizzazione dei grandi cantieri architettonici emiliani, come (ovviamente) le cattedrali, abbia contribuito a portare nuove competenze costruttive, ma anche come la manutenzione costante degli edifici fosse ottenuta tramite le *fabricerie*, che comprendevano ancora per tutto il basso e tardo medioevo interi gruppi di costruttori specializzati. Nello specifico caso modenese Saverio Lomartire ha messo in luce la presenza stabile di *magistri* campionesi nella fabbrica del duomo ancora alla metà del XIII secolo.[10] Questi erano vincolati da contratti a vita, che sovente ereditavano dal padre e a loro volta lasciavano in eredità ai figli. Nel documento del 1244 è esplicitamente detto come il *magister Anselmus da Campilione, episcopatus cumani* e i suoi eredi dovessero lavorare *imperpetuum* per la chiesa di Modena. È dunque verosimile pensare che fossero ancora presenti sul territorio tra la fine del XIII e gli inizi del XIV secolo.

La presenza di un notaio in un'area di montagna, in queste altezze cronologiche, rimanda a quei centri di formazione giuridica locali, come molti ve ne furono, in diretto collegamento con il contesto cittadino di riferimento. Si pensi ad esempio allo *scriptorium* della vicina Abbazia di Marola (Carpineti, RE), sede di una scuola locale dell'Appennino reggiano.[11]

È a partire da questo collegamento che ritengo sia possibile spiegare la singolarità dell'edificio del Pignone rispetto al coevo contesto locale. Viene abbastanza semplice pensare come il notaio, data la sua posizione e le sue relazioni lavorative, potesse avere un rapporto abbastanza assiduo con il centro urbano di Modena. Tutto il territorio di Montefiorino era di fatto sotto il diretto controllo del comune, sebbene spesso conteso con le famiglie locali di origine feudale, nel caso specifico i Montecuccoli.[12]

Il notaio non deve pertanto avere avuto grandi difficoltà a poter accedere alle dirette maestranze operanti per la chiesa di Modena, oppure al loro più stretto entourage. La stessa lavorazione dei conci messi in opera alla casaforte del Pignone si avvicina in modo molto calzante, ad esempio, alle tipiche finiture delle maestranze antelamiche, caratterizzata da una spianatura a punta fine e da una rifilatura a scalpello sottile.[13] Non lontano da Vitriola, nel restauro duecentesco della Pieve di S. Maria in Castello di Toano (RE), Arturo Quintavalle aveva già proposto la presenza di maestranze antelamiche.[14]

[10] Lomartire 1992. Per il documento si veda Tiraboschi 1975, doc. n. DCCCXXIV, p. 23-24.

[11] Si veda sulla storia dell'Abbazia di Marola e per l'edizione delle sue carte, Tincani 2012.

[12] Sui Montecuccoli, noti forse dalla fine dell'XI secolo, si vedano Sorbelli 1934; Tiraboschi 1794, pp. 99 -120; Bucciardi 1926-33.

[13] Si pensi in particolare agli studi di Aurora Cagnana sull'edilizia medievale di Genova. Si vedano in particolare Cagnana 2005, pp. 23-45, Cagnana, Mussardo 2012, pp. 94-110. Sui *magistri antelami* a Genova si veda Cagnana 2004, pp. 89-98. Per i documenti e le opere riconducibili ad *antelami* nel XIII secolo in Liguria si veda anche Zoni 2013, pp. 229-244.

[14] *Romanico padano* 1982.

In sostanza, si può ritenere l'edificio del Pignone, forse commissionato dal notaio Antonio, come una spia dei legami e delle relazioni che intercorrevano tra il centro cittadino principale e il suo distretto di montagna.

4. Conclusioni

Per concludere questa breve esposizione sulla casaforte del Pignone si rende utile un'ultima considerazione di carattere più generale. Si può verosimilmente ritenere, come già detto, che questo edificio sia frutto una committenza e di maestranze in contatto con la cultura architettonica cittadina tra la fine del Duecento e gli inizi del XIV secolo. Questo dato non deve sorprendere. Già dal secolo precedente era evidente l'intento dei comuni di imporsi sul territorio che ricadeva nel loro distretto anche attraverso il dato materiale del costruito.[15]

In questa stessa direzione, lo stesso Aldo Settia ritiene che l'origine della tipologia della casatorre sia da ricercare nel contesto urbano, successivamente importata anche nel contado. Per Aldo Settia, inoltre, il valore privato di questi edifici fortificati giustificava ulteriormente la ricerca di un'autorappresentazione che attraverso gli apparati decorativi lasciasse trapelare il potere e lo status sociale della committenza.[16]

Trovo inoltre particolarmente interessante come modelli architettonici simili e stesse maestranze siano presenti e attive in contemporanea tra città e campagna. Ciò contribuisce a sfatare il mito consolidato che vuole relegare le campagne e le zone di montagna a un sistemico ritardo culturale rispetto ai centri cittadini, condannate a una marginalità economica e sociale (più attuale che storica) che in verità poco si adatta al contesto medievale.

Fenomeni analoghi di diffusione di medesimi tipi architettonici tra città e campagna si registrano, ad esempio, nella vicina Bologna. Qui i modelli di edilizia residenziale due e trecenteschi si ritrovano in contemporanea tanto in città, quanto nei centri di pianura e di montagna.[17] Lo stesso dicasi per le restanti aree dell'Emilia occidentale. Modelli condivisi si hanno ad esempio nel Reggiano, nel palazzo trecentesco del castello di Bianello realizzato verosimilmente circa un ventennio dopo quello del palazzo del Capitano del Popolo di Reggio Emilia, terminato nel 1280.[18] Anche nella documentazione Piacentina, infine, si riscontra abitualmente tra XIII e XIV secolo l'impiego degli stessi termini, come *domus murate* o *muricie*, tanto in città quanto in campagna.[19]

[15] Si veda ad esempio, nel caso del comune di Reggio Emilia, la progressiva diffusione di torri avvenuta in concomitanza della progressiva affermazione del centro cittadino nelle aree montane, con particolare rifermento alle torri di Toano, Castel Pizigolo, Massa di Toano e Debbia. Si veda in proposito Zoni 2019, particolarmente pp. 149-155.

[16] Gli studi di Aldo Settia sulla casaforte nelle fonti scritte sono particolarmente numerosi. Si rimanda per brevità a Settia 1986, pp. 325-330. Per un quadro più articolato, aggiornato e una casistica più ampia si rimanda a *Motte, torri e caseforti* 2007.

[17] Per il caso di Bologna si veda Nepoti, Ward Perkins 2004, pp. 141-154.

[18] Il castello di Bianello è attualmente in corso di studio da parte dello scrivente in occasione del progetto per il suo restauro. Per il palazzo del Capitano del Popolo di Reggio Emilia e i suoi restauri si rimanda a De Benedittis 2012.

[19] Per un quadro generale si rimanda, per brevità, a Zoni 2021, pp. 147-174.

Bibliografia

Alta valle secchia 1981 = *Insediamento storico e beni culturali. Alta Valle del Secchia. Comuni diFrassinoro, Montefiorino, Palagano, Prignano*, a cura di Amministrazione Provinciale Bologna, Modena.

Brogiolo G.P. 1988, *Archeologia dell'edilizia storica*, Como.

Brogiolo G.P., Cagnana A., 2012, *Archeologia dell'architettura. Metodi e interpretazioni*, Sesto Fiorentino (FI).

Bucciardi G., 1926-33, *Montefiorino e le terre della Badia di Frassinoro*, Modena.

Cagnana A., 2004, *La ricerca sui magistri antelami da Monneret de Villard ad oggi*, in M.G. Sandri (a cura di), *L'eredità di Monneret de Villard a Milano*, Atti del Convegno (Milano 2002), Sesto Fiorentino (FI), pp. 89-98.

Cagnana A., 2005, *L'introduzione dell'opera riquadrata nella Liguria nel medioevo: aspetti tecnologici e contesto sociale*, «Arqueologia de la Architectura», 5, pp. 23-45.

Cagnana A., Mussardo R., 2012, *Le torri di Genova fra XII e XIII secolo: caratteri architettonici, committenti, costruttori*, «Archeologia dell'Architettura», 17, pp. 94-110.

Cervi G., 1982, *La casa a torre nell'Appennino reggiano*, Roma.

De Benedittis M., 2012, *«Antichità più nuove» Neomedievalismi nel centro storico di Reggio Emilia fra 1860 e 1930*, Tesi di Laurea in Storia della Città, Università degli studi di Bologna, relatore M.G. Muzzarelli, Bologna.

Doglioni F., 1997, *Stratigrafia e restauro. Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste.

Foschi M., Venturi S., 1979, *L'inventario dei centri e le carte dell'insediamento storico nell'esperienza dell'Istituto Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna*, «Archeologia Medievale», 6, pp. 77-82.

Gallo N., 2004, *Appunti sui castelli della Lunigiana*, Firenze.

Lomartire S., 1992, *I Campionesi al Duomo di Modena*, in R. Bossaglia, G.A. Dell'Acqua (a cura di), *I Maestri Campionesi*, Bergamo, pp. 144-171.

Motte, torri e caseforti 2007= *Motte, torri e caseforti nelle campagne medievali (secoli XII-XV). Omaggio ad Aldo A. Settia*, a cura di R. Comba, F. Panero, G. Pinto, Cherasco.

Nepoti S., Ward Perkins B., 2004, *The Medieval Houses with Wooden Supports of Bologna and its Province*, «Archeologia dell'Architettura», 14, pp. 141-154.

Romanico padano 1982= *Romanico padano, romanico europeo*, Atti del Convegno Internazionale di studi (Modena-Parma 1977), a cura di A.C. Quintavalle, Parma.

Settia A.A., 1986, *La casa forte urbana nell'Italia centrosettentrionale: lo sviluppo di un modello*, in M. Bur (a cura di), *La maison forte au Moyen Âge*, Actes de la Table ronde (Nancy-Pont-à-Mousson 1986), Paris, pp. 325-330.

Sorbelli A., 1934, *Montecuccoli*, in *Enciclopedia Italiana Treccani, ad vocem*, ed. online <https://www.treccani.it/enciclopedia/montecuccoli_%28Enciclopedia-Italiana%29/>.

Tincani A., 2012, *L'Abbazia di S. Maria di Marola. Le carte (1075-1192)* (Deputazione Reggiana di Storia Patria, Fonti e Studi, 3), Reggio Emilia.

Tiraboschi G., 1794, *Memorie storiche modenesi*, III, Modena.

Tiraboschi G., 1975, *Memorie storiche modenesi*, V, Modena.

Venturi S., 1988, *La fabbrica dell'Appennino. Architettura, struttura e ornato*, Bologna.

Zoni F., 2013, *Le maestranze antelamiche nella Liguria di ponente. Diffusione dell'Opus Quadratum tra XII e XIII secolo*, «Archeologia dell'Architettura», 18, pp. 229-244.

Zoni F., 2015, *La torre di Rossenella (Canossa, RE): dal mito matildico alla cronologia archeologica*, in P. Arthur, M. Leo Imperiale (a cura di), *VII Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*, Sesto Fiorentino (FI), I, pp. 298-303.

Zoni F., 2019, *Edilizia residenziale medievale dell'Appennino reggiano (secoli XI-XIV). Maestranze, committenti e ambienti tecnici* (Contributi di Archeologia Medievale, Premio Ottone d'Assia e Riccardo Francovich, 15), Sesto Fiorentino (FI).

Zoni F., 2021, *Le dimore medievali dell'Emilia occidentale*, «Rodis. Journal of medieval and postmedieval archaeology», 3, pp. 147-174.



D.
Architettura fortificata

Fossano. Castello, torre angolare
(foto di Andrea Longhi).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d1

Andrea Longhi

La gestione dei cantieri del principe: strumento di costruzione territoriale e di coesione sociale

Tra gli strumenti di indagine propri della storia dell'architettura bassomedievale, l'analisi delle scritture contabili consente di investigare specificamente diversi aspetti organizzativi delle vicende costruttive degli edifici, quali i rapporti tra le prerogative dei committenti e i percorsi decisionali, il reclutamento delle maestranze e l'organizzazione del cantiere, le fonti di finanziamento e l'amministrazione dei fondi (*fig.* I).

Questo contributo intende evidenziare come le fonti amministrative relative a cantieri di natura pubblica (in particolare castelli e infrastrutture di principati territoriali) consentano non solo l'analisi della scala edilizia, ma anche l'interpretazione di alcuni processi trasformativi di scala territoriale, riferibili alla storia istituzionale, giuridica, economica e sociale dello spazio politico di riferimento sotteso ai cantieri.

Discutendo le fonti contabili prodotte dagli ufficiali del principe, i cantieri saranno interpretati come luoghi in cui si addensano relazioni, capaci di costruire e consolidare legami di appartenenza territoriale e coesione sociale. L'agire architettonico – colto nel suo 'farsi' quotidiano – e l'assetto territoriale – vissuto nel suo 'mobilitarsi' – possono essere letti come espressioni dinamiche delle istituzioni committenti, ma al tempo stesso anche come strumenti di maturazione, costruzione e autorappresentazione delle istituzioni stesse.

1. Principio di territorialità e strategie di cantiere

L'epoca qui proposta alla nostra riflessione – il Trecento europeo – offre un tema politico cruciale per lo studio del rapporto tra cantieri e istituzioni, ossia l'affermazione del "principio di territorialità", presupposto dei processi di costruzione dei principati regionali, di matrice dinastica o di tradizione politica repubblicana. Il rapporto tra poteri e territori, radicato nelle sperimentazioni altomedievali, assume dunque una progressiva rilevanza rispetto al rapporto tra poteri e individui, su cui si fondava il "principio di personalità".[1] Sono riconoscibili alcuni processi condivisi a scala europea: il compattamento dello spazio su cui un potere esercita una giurisdizione; la stabilizzazione di apparati funzionariali retti da ufficiali retribuiti con risorse pubbliche; l'organizzazione del controllo e della difesa del territorio con una visione attenta a infrastrutture, risorse, logistica; la messa a punto graduale di una fiscalità meno frammentata, organizzata a livello centrale e periferico, che consente un gettito fiscale sistematico; la codificazione di un apparato normativo su base territoriale.[2] In tale quadro socio-politico, la

fig. I – Conti di castellania di Pinerolo, dettaglio del rendiconto delle spese edili per il castello, 1296-1298 (Archivio di Stato di Torino, Camerale Piemonte, Conti delle Castellanie, art. 60 Pinerolo, par. 1, m. 1, rot. 1, p. 11).

[1] Su territorialità/personalità: Sergi 2003; su territorializzazione e principio di territorialità: Gamberini 2005, pp. 227-230; per lo spazio sabaudo: Castelnuovo 1994.

[2] In sintesi Tabacco 2000, pp. 83-101; Bordone, Sergi 2009, pp. 227-265; Wickham 2018, pp. 191-216.

consistenza materiale e simbolica dei luoghi e delle infrastrutture guadagna un ruolo decisivo nella definizione dell'ambito territoriale di riferimento dell'autorità committente, sebbene i prìncipi esercitino il loro potere di natura pattizia in modo ancora discontinuo.[3]

Le dinamiche sinteticamente evocate pongono due ordini di quesiti.
i) Quale impatto hanno sul modo di costruire (edifici, infrastrutture, sistemi urbani) le trasformazioni istituzionali e sociali legate all'affermazione dei principati territoriali? In che modo il "principio di territorialità", che già aveva iniziato la sua affermazione nei *dominatus* e nei poteri comunali, si declina architettonicamente nell'epoca degli stati principeschi?
ii) L'agire architettonico – ossia il concatenarsi di intenzioni e di gesti costruttivi – può essere considerato un fattore che impatta sulla percezione vissuta di un principio giuridico astratto, quale il "principio di territorialità"? Lo sviluppo dei cantieri pubblici può essere considerato un elemento che consente di esperire concretamente un territorio?

In prima ipotesi, si può ritenere che architetture complesse di natura pubblica siano al tempo stesso sia l'esito, sia il motore della territorializzazione delle competenze politiche e giurisdizionali delle autorità territoriali: la sede costruita rappresenta il potere, ma il potere stesso mette a punto alcuni sui meccanismi istituzionali costruendo le proprie sedi, e 'costruendosi' di conseguenza.

Quali aspetti dell'architettura sostanziano tali dinamiche? La letteratura riconosce un valore 'simbolico' alle sedi delle diverse autorità, ossia i luoghi rendono visibili il potere e l'ideologia ad esso sottesa tramite manufatti in cui – in modo immanente od ostentato – risiede il principio stesso del potere.[4] Tale aspetto simbolico può concretizzarsi, ad esempio, nell'applicazione di 'modelli' architettonici considerati come strumenti iconologici atti a comunicare l'autorità: si pensi, in riferimento ai castelli pubblici, all'uso di geometrie di impianto regolari o di torrioni cilindrici, soluzioni che convivono, ad esempio, nell'esperienza costruttiva degli spazi sabaudi di XII-XIV secolo.[5]

Tuttavia, più che l'eventuale valore simbolico e ideologico delle forme compiute, interessa qui sottolineare l'aspetto *processuale* della visualizzazione del potere: la realizzazione di un'architettura tramite cantieri complessi comporta non solo un 'agire edilizio', ma un 'agire territoriale' reticolare, che necessariamente si traduce anche in politiche a scala vasta. Queste diventano la manifestazione fattiva del potere negli ambiti spaziali di propria competenza giuridica e fiscale, ma generano anche processi di territorializzazione nelle comunità coinvolte,[6] grazie alle pratiche sociali innescate dalle attività edificatorie. È il cantiere, infatti, che determina un ramificato intreccio di flussi di denaro (inteso sia come prelievo fiscale, sia come voci di spesa), di saperi tecnici e contabili, di materiali ecc. Tali flussi di cantiere innervano la consistenza delle nuove entità territoriali, ne specificano sia le vocazioni locali sia la struttura generale, sostanziano le gerarchie insediative e i ruoli dei ceti sociali, rendono percepibili le istituzioni e i rispettivi processi de-

[3] Lazzarini 2003, pp. 97-107; per lo stato sabaudo, Barbero 2014.
[4] In sintesi Settia 2017, pp. 57-65; Sergi 2003, p. 492 parla di «preciso ancoraggio dell'autorità del *custos* alle strutture materiali incastellate».
[5] De Raemy 2004, I, pp. 258-296; Longhi 2003, pp. 26-37 e Longhi 2018, pp. 51-53; Cortelazzo 2010.
[6] Boissellier 2010.

cisionali. Ciò avviene tramite tanto la produzione di documenti, quanto la produzione di luoghi, intesi come snodi di socialità e come occasioni localizzate di dinamiche generali: ciascuno dei cantieri è un organismo vivo e generativo, ma anche necessariamente adattivo rispetto alle pressioni del proprio contesto locale.

Per cercare di capire le intenzioni, la logica e l'impatto di ogni cantiere, la documentazione contabile prodotta dai funzionari pubblici non può che essere la fonte principale, in un quadro in cui – dalla seconda metà del Duecento – la produzione scritta assume caratteri di serialità e sistematicità. L'ipotesi di lavoro sarà discussa, negli spazi concessi, attraverso un breve excursus storiografico e una sintesi di indagini sugli spazi sabaudi, da cui è possibile muovere per verificare euristicamente gli scenari ipotizzati.

2. Cantieri e territori: un percorso storiografico

Il rapporto tra gestione dei cantieri e organizzazione del territorio ha una tradizione di studi consolidata, soprattutto per quanto attiene le amministrazioni regie. I cantieri federiciani nel sud d'Italia sono stati letti in termini di sistema territoriale fin dalla pubblicazione del cosiddetto *Statuto sulla riparazione dei castelli* – edito nel 1880 da Eduard Winkelmann e nel 1914 da Eduard Sthamer –[7], fonte che consente l'individuazione delle reti delle comunità tenute alla riparazione di quei castelli regi la cui manutenzione non era compito della curia. I relativi *quaterni de reparacione castrorum* erano redatti dai *provisores castrorum*, funzionari che operavano in contraddittorio con i castellani, nel quadro di un sistema che viene messo a punto tra terzo e quarto decennio del Duecento. Tali reti disegnano uno spazio che intreccia fattori relazionali e geopolitici diversi, talora «sorprendenti e inesplicabili».[8] L'amministrazione angioina durante il regno di Carlo I (in particolare dal 1277), promuove un ulteriore affinamento degli strumenti contabili e del rapporto tra *provisores* e castellani per l'organizzazione territoriale dei cantieri.[9]

Entrando nel secolo proposto alla nostra attenzione, nella letteratura emerge il ruolo chiave dei cantieri gallesi del re Edoardo I di Inghilterra, sviluppati dal 1290 ai primi del Trecento. Tale laboratorio amministrativo è politicamente legato con i domíni sabaudi, tanto per i noti scambi di funzionari, quanto per la circolazione di maestranze e imprenditori edili savoiardi nei cantieri gallesi.[10] Ulteriore *topos* storiografico sostanziale è l'attività fortificatoria e manutentiva dei castelli nello stato della Chiesa: le *reparationes roccharum* degli anni trenta del Trecento e i cantieri delle fortificazioni albornoziane nel terzo quarto del secolo ridefiniscono la presenza dell'autorità pontificia in Italia durante il periodo avignonese, secondo un programma orientato «vers la constitution progressive d'un réseau hiérarchisé de systèmes analeptiques structurant le territoire».[11]

[7] L'edizione del 1914 è tradotta in Sthamer 1995.

[8] Fasoli 1980, p. 36; tra i diversi studi di Hubert Houben: Houben 1996; cfr. inoltre Fonseca 1998.

[9] Martin 2005; Pistilli 2006; Licinio 2010, pp. 177-222.

[10] Dopo i pionieristici studi di Arnold Taylor: Coldstream 2003; *The impact* 2010; Cortelazzo 2016.

[11] Jamme 2003, p. 377; cfr. Lanconcelli 2009.

Anche le fabbriche religiose di rilevanza cittadina – soprattutto nei casi di «municipalizzazione delle fabbriche delle cattedrali» nell'Italia comunale –[12] possono essere lette sotto tale ottica territoriale. Si pensi ai sistemi complessi delle cattedrali di Siena – che si dota di strumenti contabili regolari dal 1320, soprattutto dal 1349 – e di Orvieto, i cui fondi camerari sono conservati dal 1321.[13] Per quanto attiene il potere comunale, sono prevalentemente le infrastrutture che contribuiscono a 'tracciare' l'estensione spaziale delle prerogative civiche e ad accelerare la messa a punto di strumenti contabili efficaci e puntuali.[14]

Nel cuore del Trecento, corpi territoriali tanto dinastici quanto repubblicani interpretano dunque i processi costruttivi e manutentivi, retti da specifici documenti contabili e controlli di gestione, come strumenti di governo e di costruzione identitaria.[15]

3. Il caso sabaudo: costruzione contabile e costruzione territoriale

È noto come l'amministrazione sabauda abbia messo a punto a partire da metà Duecento – nel quadro dello sviluppo di un'ampia documentazione a supporto dell'esercizio del potere (le cosiddette *écritures pratiques*)[16] – strumenti contabili di dettaglio, che costituiscono un patrimonio documentario di eccezionale valore per sistematicità e accuratezza.[17] Gli archivi in cui è attualmente distribuito tale patrimonio conservano le sintesi della contabilità dei funzionari territoriali verificate, validate e trascritte su rotoli di pergamena da parte degli uffici amministrativi centrali.[18] Tale mole documentaria periferica, cui si affiancano le carte prodotte dagli uffici centrali, pur dando voce alla sola prospettiva dell'amministrazione del principe, è di inesauribile utilità per studiare diversi aspetti della società sabauda bassomedievale, tra i quali in questa sede approfondiremo i temi edilizi.[19]

Il presupposto sotteso a questo contributo è che la formalizzazione di un metodo contabile applicato anche alla gestione fisica del territorio sia un fenomeno parallelo alla strutturazione amministrativa di uno spazio politico sabaudo (*fig.* 1) che, muovendo dalla una struttura policentrica duecentesca, arriverà agli esiti quattrocenteschi dell'istituzione del Ducato.[20] Tale ipotesi è coerente con l'indirizzo storiografico secondo cui nella gestione signorile del territorio – in continuità con le esperienze dell'Italia comunale – si verifica un nesso tra pratiche documentarie innovative e nuove forme di governo.[21]

12 Boucheron 2009, p. 30.

13 *Opera* 1996; Giorgi, Moscadelli 2005, pp. 124-140 e 189-229; Causarano 2017, pp. 141-180; Gabbrielli, Giorgi, Moscadelli 2020.

14 Boucheron 2003.

15 Tosco 2018.

16 Castelnuovo 2007, p. 18.

17 Sintesi recenti: Castelnuovo, Guilleré 2000; Guilleré 2006; Andenmatten, Castelnuovo 2008; da ultimo, Buffo 2017 e Castelnuovo 2018, pp. 25-30.

18 Del Bo 2016, pp. 17-30; Buffo 2017, pp. 260-265

19 Per l'uso dei documenti contabili sabaudi su temi edilizi: Poisson 2001; Chalmin-Sirot, Poisson 2003, Longhi 2003; Kersuzan 2005; Castronovo 2006; Orlandoni 2008; Coppier, Guilleré 2016; Del Bo 2016 e si rimanda a quanto citato in Longhi 2021.

20 Lo sviluppo del tema è legato al dibattito storiografico sui 600 anni del ducato sabaudo (*La naissance du duché* 2020): mi permetto di rinviare a Longhi 2016 e Longhi 2020.

21 Buffo 2017, pp. 12-23.



fig. 1 – Lo spazio politico alpino occidentale nell'anno 1300 ca.; sono indicati i centri urbani di riferimento politico (quadrato) e i principali cantieri di castelli (cerchio), sviluppati tra fine Duecento e primo Trecento (da Longhi 2018; cartografia Fondazione Torino Musei, su elaborazione grafica di Paolo Buffo e Stefano Russo).

Ciò che qui interessa sottolineare è che la convergenza delle due dinamiche consente una svolta nella definizione dei programmi di architettura di rilevanza statale: la continuità spaziale e le pratiche fiscali e contabili condivise consentono ai funzionari e alle comunità – immediate o mediate (ossia demaniali dipendenti direttamente dal principe, o infeudate a un altro potere signorile locale)[22] – di definire e gestire cantieri complessi a scala vasta.

A uno sguardo di sintesi – costruita grazie alle analisi delle fonti relative ad alcune castellanie subalpine –[23] sono tre i fattori di complessità per far fronte ai quali l'apparato funzionariale sabaudo applica ai cantieri – in modo sempre più analitico quantitativamente e qualitativamente – gli

[22] Barbero 2014, pp. 168-170.

[23] L'indagine ha riguardato le opere realizzate nelle castellanie di Pinerolo, Torino, Moretta, Fossano, Bricherasio, Miradolo e Macello, negli anni in cui il principe Filippo ha governato l'appannaggio di Savoia-Acaia (1295-1334); per una prima ricognizione Longhi 2003.

strumenti amministrativi raffinati che venivano maturando nel quadro dei sistemi documentari statali.
i) Innanzitutto la "complessità tecnica" delle opere: rispetto alle tradizioni costruttive talora autarchiche o localistiche dei *domini loci*, e rispetto alle modeste attività infrastrutturali espressione delle strutture cellulari nel mondo alpino e subalpino, la forma monumentale e la scala – espressione di nuove strutture politiche – impongono l'adozione di soluzioni innovative per l'approvvigionamento dei materiali e per la loro posa in opera, con maestranze diversificate e specializzate, di provenienze diverse e con percorsi professionali che toccano numerose castellanie. L'analisi dei costi e la formulazione dei prezzi vengono sempre più disarticolate e giustificate.
ii) In secondo luogo la "complessità politica", ossia la necessità di una mediazione tra soggetti diversi al fine di perseguire un'adeguata sostenibilità sociale per interventi di forte impatto, che necessariamente coinvolgono o compromettono prerogative consolidate di signorie locali, laiche ed ecclesiastiche, e di comunità.
iii) In terzo luogo la "complessità contabile", tesa a garantire una qualche forma di "sostenibilità economica" degli interventi: si rende necessario gestire flussi di denaro prelevato dal fisco in diverse castellanie e redistribuito su altri territori – con logiche spesso occasionali – per i pagamenti di forniture, trasporti, maestranze e consulenze. La policentricità dei centri di prelievo fiscale e dei centri di spesa è un nodo problematico rispetto alla corretta consequenzialità del flusso di intenzioni, decisioni e realizzazioni edilizie. La *governance* policentrica degli aspetti contabili rende inoltre sostanzialmente impossibile il tracciamento completo dei flussi per ciascuno dei cantieri, cui concorrono peraltro anche prestazioni comunitarie gratuite. Manca ancora la visione complessiva di uno strumento assimilabile a un bilancio statale preventivo, in assenza di un organismo centrale di pianificazione e controllo, concetti che matureranno al volgere del secolo e con la formalizzazione delle strutture ducali nel Quattrocento.[24]

Le registrazioni edilizie sono annotate nei conti di castellania tanto sotto le *expensae* (spese in denaro tratte dalle casse dell'ufficio, relative al territorio di competenza) quanto sotto le *libratae* (spese eseguite per conto del principe, relative anche a territori esterni alla castellania).[25] Per questo è necessario riordinare *a posteriori* le singole registrazioni, sulla base di categorie di spesa coerenti o di progressioni cronologiche.

4. I conti di costruzione: nuove scritture e nuovi ruoli

Se il dato macroeconomico è lacunoso e di difficile ricostruzione, è alla scala del singolo cantiere che emerge una modalità sempre più esaustiva di contabilizzazione e di produzione documentaria. Lo studio storico-architettonico può dunque focalizzarsi su due aspetti, diversi ma integrati: da un lato l'assetto organizzativo (ruoli, processi decisionali, reclutamenti), dall'altro la gestione contabile.

[24] Barbero 2002, pp. 38-41 e 98-103; cfr. Barbero 2014, pp. 174-178.
[25] Buffo 2017, pp. 246-275; cfr. su *expensae* e *librate* anche Castelnuovo 2007, p. 29.

Tra le diverse attività di cui i castellani si occupano (riscossione di imposte e tasse, mantenimento dell'ordine pubblico, esercizio della giustizia, controllo delle attività economiche ecc.)[26], i cantieri di costruzione e di manutenzione costituiscono lo strumento più diretto per sperimentare e affermare la consapevolezza della presenza 'fisica' della dinastia e del formarsi processuale dell'architettura. Per brevità si rimanda a precedenti studi su come le fonti documentino i programmi del committente, l'organizzazione della stazione appaltante e dell'appaltatore, la gestione del sito del cantiere e delle opere provvisionali, l'approvvigionamento dei materiali, la logistica territoriale e il sistema di comunicazione.[27]

Per gestire tali rapporti tra cantieri, territori e poteri, a partire dal secondo decennio del Trecento a sud delle Alpi – nell'ambito dell'appannaggio di Savoia-Acaia – alcuni funzionari sviluppano l'uso di strumenti contabili esclusivamente dedicati al tema edilizio[28] per alcune costruzioni considerabili particolarmente complesse. Parallelamente, si precisano i ruoli di alcuni ufficiali specificamente dedicati al funzionamento della macchina edilizia, con le mansioni di reclutare, coordinare e consigliare i *magistri* e i *maîtres d'oeuvres* appaltatori ed esecutori, sviluppando a livello operativo i voleri di quel *maître d'ouvrage* superiore che può essere considerato il principe.[29] Tali strumenti specialistici non sostituiscono, ma si affiancano ai conti ordinari di castellania (la cui lettura integrata resta quindi fondamentale) e ad altri più episodici strumenti contabili (ad esempio per la gestione delle risorse agricole controllate dal principe), nonché al variegato mondo della contabilità della corte; inoltre, si sperimentano anche nuove forme di registrazione (quaderni preparatori, quietanze di pagamento ecc.), purtroppo non archiviate, ma attestate dai rotoli contabili di sintesi.

La messa a punto di nuovi tipi di *computa* e la formazione di nuovi funzionari sono dunque fenomeni concorrenti, secondo l'ipotesi generale *supra* enunciata. Il periodo in cui tali nuove pratiche si sviluppano (secondo-terzo decennio del Trecento) coincide con lo snodo – individuato da Guido Castelnuovo, per l'area sabauda, al 1320-30 – in cui si passa da una fase sperimentale a una maggiore specializzazione delle scritture pratiche, del controllo e dell'archiviazione centralizzati, dinamiche che manifestano una maggiore consapevolezza dei poteri degli strumenti scritti.[30] Estendendo lo sguardo ad aree contermini, è interessante rilevare l'avvio di una specifica attenzione contabile nei cantieri pontifici nel territorio avignonese dal 1316, con forme diverse di sperimentazione, tra pratiche e lessici di professionisti della scrittura e professionisti del cantiere.[31]

5. L'impronta ambientale e sociale della fabrique territoriale

L'intreccio tra la progressiva organizzazione del territorio e la complessificazione della macchina di cantiere suggerisce dunque di considerare

[26] Castelnuovo, Guilleré 2000, pp. 57-59 e 74-79; Barbero 2002, pp. 21-25, oltre a quanto citato in nota 18.

[27] Mi permetto di rinviare, per una trattazione più ampia, al recente Longhi 2021.

[28] Buffo 2017, pp. 275-295; nei cantieri transalpini: Guilleré 2006, pp. 148-149 e 156-157.

[29] Poisson 2001; Kersuzan 2005, pp. 296-298.

[30] Castelnuovo 2007, pp. 19-20 e in particolare pp. 24-29.

[31] Theis 2007.

l' 'agire architettonico' come un metodo di 'costruzione' del territorio, inteso non tanto come astratta entità istituzionale, bensì come sistema di relazioni giuridiche, economiche e sociali che generano appartenenza di fatto, quotidiana, sensibile nella vita delle famiglie e delle comunità. Inoltre, l'attività dei diversi cantieri pubblici – e l'indotto nell'attività edilizia privata – comportano anche un impatto sul paesaggio e sull'ambiente: un paesaggio del potere che si arricchisce di alcuni riferimenti simbolici visivi, veri e propri *marqueurs* politici e culturali,[32] ma anche un ambiente antropizzato modellato dalle attività di economia forestale ed estrattiva, nonché dall'infrastrutturazione idraulica e viaria. Le fabbriche di castelli indagate possono essere considerate fattori di trasformazione che – grazie all'estensione del sistema politico di riferimento – hanno una impronta territoriale vasta, che può essere letta anche come tema di storia ambientale, in quanto ogni macchina di cantiere va ad incidere sul rapporto tra risorse (acque, vegetazione, animali, energia) e comunità, intendendo tali risorse come forze naturali, ma anche come prodotti storici e *partner attivi*, che coinvolgono «l'insieme delle relazioni sociali, le culture delle popolazioni, le regolazioni del diritto, la politica».[33]

Se la storiografia ha messo a punto il concetto di *fabrique urbaine*[34] per descrivere il fenomeno complesso della costruzione della città in rapporto con le pratiche sociali e con la percezione dello spazio, le questioni qui dibattute sulla conoscenza e sull'interpretazione della contabilità di cantiere a scala vasta ci permettono di proporre il concetto di *fabrique territoriale*.[35] Con tale espressione si intende qui considerare il fenomeno della trasformazione del territorio in tutte le sue dimensioni tecniche, formali, amministrative, giuridiche, economiche e fiscali, ma anche percettive e culturali, in cui un ruolo nodale è giocato dal sistema decisionale e della valorizzazione delle competenze professionali, delle vocazioni locali e delle risorse ambientali.

Sotto tale ottica, è rilevabile una differenza rilevante rispetto al tema – ben noto nella letteratura – delle fabbricerie delle cattedrali, in cui si manifesta una concezione di territorio necessariamente radiocentrica e centripeta, orientata al massimo sforzo per consentire il perfezionamento di un polo di riferimento centrale, attorno a cui ruotano una serie di bacini 'periferici' di raccolta di risorse e competenze. Nel caso della messa a punto di diversi e concomitanti cantieri di infrastrutturazione di un principato territoriale, invece, si tratta di trame policentriche e sovrapposte che – seppur gravitanti attorno a capoluoghi amministrativi – disegnano un territorio, in cui la progressiva omogeneizzazione dei sistemi amministrativi non porta alla cancellazione delle specificità locali ma, anzi, alla loro valorizzazione di rete.

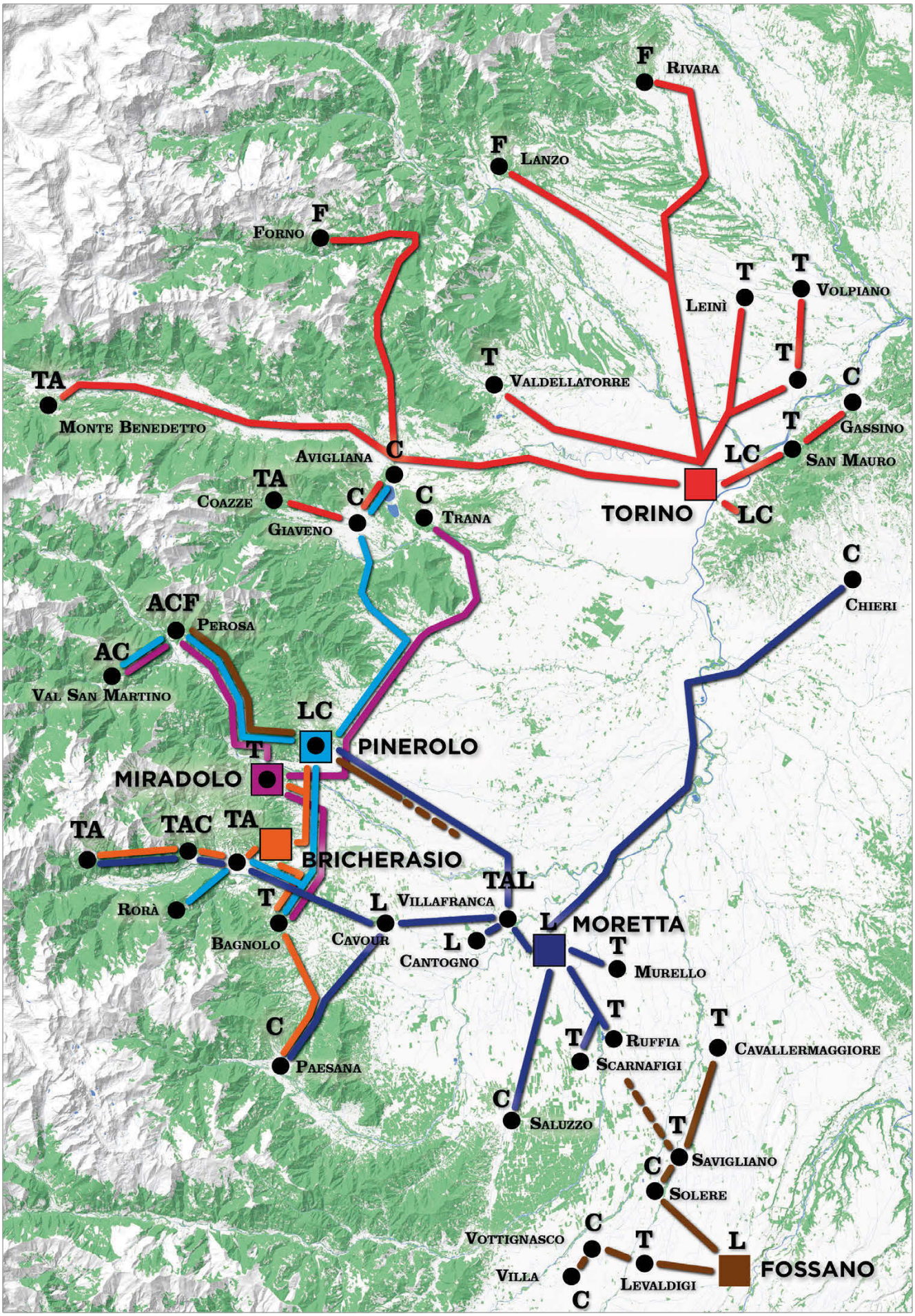
fig. 2 – La rete di approvvigionamento dei principali cantieri del principe Filippo di Savoia Acaia nel primo terzo del Trecento, documentati dai conti di costruzione dei castelli di Pinerolo (1314-1315), Torino (1317-1323), Moretta (1324-1327), Fossano (1324-1332) e Miradolo (1333-1334) e del mercato di Bricherasio (1327-1330). Legenda: A: assi e tavolati lignei; C: calce e gesso; F: ferro (prodotti finiti e semilavorati); L: laterizi (mattoni e tegole); T: travi lignee ed elementi di carpenteria strutturali (elaborazione cartografica di Lorenzo Attardo).

[32] Il concetto di *château marqueur* è sotteso al progetto culturale della mostra di Annecy nel seicentesimo anniversario del ducato (*Les vies de châteaux* 2016).

[33] Bevilacqua 2000, pp. 9-14, da leggere nel quadro della storiografia sull'*environmental history*.

[34] Secondo Noizet 2013, p. 389, la *fabrique urbaine* – concetto francofono ben diverso da quello angolofono di *urban fabric* – è intesa come «processus par lequel l'interaction entre société urbaine et ville, dans sa réalité matérielle, espaces et territoires, produit un urbain spécifique en perpétuelle transformation».

[35] Cfr. Longhi 2016; in termini ampi Menjot 2010.


F
RIVARA
F
LANZO
F
FORNO
T
LEINÌ
T
VOLPIANO
T
VALDELLATORRE
T
C
GASSINO
T
SAN MAURO
TA
MONTE BENEDETTO
C
AVIGLIANA
LC
TA
COAZZE
C
C
TRANA
GIAVENO
TORINO
LC
C
CHIERI
ACF
PEROSA
AC
VAL SAN MARTINO
LC
T
PINEROLO
MIRADOLO
TA
TAC
TA
BRICHERASIO
TA
TAL
T
L
VILLAFRANCA
L
MORETTA
RORÀ
L
CAVOUR
L
CANTOGNO
T
MURELLO
BAGNOLO
T
T
RUFFIA
T
CAVALLERMAGGIORE
C
T
SCARNAFIGI
PAESANA
C
SALUZZO
T
C
SAVIGLIANO
C
SOLERE
C
T
L
VOTTIGNASCO
FOSSANO
C
T
VILLA
LEVALDIGI
C

L'intreccio delle macchine di cantiere (*fig.* 2) si concretizza nella promozione attiva – da parte degli ufficiali – di vere e proprie politiche territoriali, secondo scenari economici differenziati ma interdipendenti, che prevedono interventi volti a favorire, nel quadro della promozione di una ideologia del principe come difensore della pace e della buona amministrazione, attività economiche quali:
i) lo sfruttamento di risorse naturali locali (materiali minerari per la produzione di metalli, cave per l'estrazione di conci lapidei e di pietre da calce, foreste per carpenterie e strutture lignee, boschi per legnami dagli usi diversi, dalla preparazione dei ponteggi al combustibile per alimentare le fornaci da calce e da laterizi);
ii) l'uso di risorse energetiche differenziate (idrauliche, animali, biomasse boschive);
iii) la valorizzazione e la promozione di competenze artigianali (fabbri, produttori di chiodi e serrature, plasmatori di gesso, tagliaboschi, addetti alla squadratura dei tronchi, falegnami e carpentieri ecc.) o proto-manifatturiere, portate avanti da imprenditori privati in località o distretti specifici (taglio e stagionatura di componenti lignee dell'edilizia, fabbricazione e vendita di semilavorati metallici, attivazione di fornaci per calce e per laterizi ordinari e speciali ecc.);
iiii) lo sviluppo di competenze amministrative e gestionali tanto dei funzionari quanto delle imprese private e dei singoli operatori.

La rete relazionale che si stabilisce fin dal primo Trecento alimenta un sistema di flussi di materiali, uomini, denaro e competenze che contribuisce in modo decisivo alla lenta costruzione e alla coesione del futuro ducato. Gli stati sabaudi conservano ancora in età moderna una natura politica composita,[36] ossia sono l'esito di un lungo processo di aggregazione di corpi territoriali e autorità diverse – signorili, comunali, religiose ecc. –, fondato sulla dialettica tra centralità dinastica e reticolarità amministrativa, che in ambito edilizio trova un'esplicitazione evidente.

Ogni grande cantiere sviluppa quindi una propria 'impronta territoriale', e la lettura della sovrapposizione delle diverse impronte – seppur finora condotta su campioni circoscritti e con approccio euristico – fa emergere come la dialettica tra competenze diffuse e vocazioni particolari sia uno degli snodi più interessanti delle politiche messe in atto. Attorno alle fabbriche degli edifici – e soprattutto alla loro costante manutenzione intrapresa ogni anno dai funzionari pubblici – o si sviluppano distretti specializzati (come quello delle carpenterie nelle vallate alpine a sud della Dora, o della metallurgia tra Canavese e basse valli di Lanzo e Susa), o si affermano competenze diffuse (fornaciai, lavorazioni di legno fresco per i ponteggi), più 'popolari' e a disposizione delle comunità. L'equilibrio tra specializzazione competitiva e crescita complessiva di competenze diffuse è un elemento decisivo per uno sviluppo territoriale equilibrato e per favorire la coesione sociale, grazie ai diversi ruoli che assolvono – in termini ancora fluidi –[37] un *maître d'ouvrage* policentrico e il sistema dei *maîtres d'oeuvre* nel reclutamento della manodopera e nell'approvvigionamento dei materiali. Il 'sistema-cantiere' dei castelli sabaudi rende le diverse parti di territorio interdipendenti tra di loro e relazionate a un

[36] Bianchi, Merlotti 2017, pp. 47-51.
[37] Bernardi 2007.

sistema socio-economico e politico ampio, di cui i castelli sono al tempo stesso i terminali funzionali e la rappresentazione.

È tuttavia lecito ipotizzare anche che siccome i cantieri pubblici si fondano non su azioni produttive effettuate per iniziativa diretta del principe,[38] ma sulla valorizzazione delle imprenditorie locali e del mercato, le 'macchine di cantiere' territoriali non esauriscano il proprio ruolo una volta completata l'opera pubblica, ma diventino il tassello fondativo di una più ampia attività edile privata,[39] sempre più organizzata e normata nella vita dei borghi e delle città del principato, con mediazioni anche complesse tra politiche commerciali locali e azioni di protezionismo municipale.[40] La disseminazione delle competenze acquisite nei cantieri promossi dai castellani riguarda non solo le tecniche costruttive e il sistema di produzione dei materiali edilizi, ma anche le pratiche di contabilità e di *sociabilité* di cantiere. In assenza di documentazione edilizia privata, sono testimonianze significative gli strumenti contabili di impostazione castellana adottati anche dagli amministratori periferici delle abbazie e dalle scritture di cantiere di enti religiosi ed ecclesiastici.[41]

6. La scala territoriale del principato e la scala locale: cantieri e 'spazi vissuti'

Un'ultima riflessione riguarda il rapporto tra il principio di territorialità inteso a scala regionale e i poteri locali. Tra Trecento e Quattrocento la cultura amministrativa sabauda identifica di fatto la sua cellula di base e il suo orizzonte nella castellania,[42] ossia nella circoscrizione amministrata da un ufficiale nominato e stipendiato dal principe, che risiede con i propri collaboratori in un castello presso i centri principali del principato. Tale struttura spaziale e giuridica relaziona concretamente l'autorità centrale del principe con le comunità locali, inquadrandone la vita. Tuttavia, nei borghi e nei territori rurali tale apparato di ufficiali pubblici convive con le autonomie comunitarie affermatesi tra XII e XIII secolo, con le *enclaves* signorili ecclesiastiche e laiche e con le nuove forme di feudalizzazione del territorio, che per tasselli viene affidato a famiglie emergenti.

Ora, le dinamiche prodotte dai cantieri sono uno degli strumenti grazie a cui le comunità possono toccare con mano la dialettica tra il funzionamento di uno 'Stato' centrale e la sua articolazione a livello di località; d'altro canto, anche chi esercita il potere può percepire con maggiore consapevolezza i limiti spaziali entro cui la sua autorità è riconosciuta. Si può ipotizzare che l'impatto dei cantieri comporti una dinamica di superamento dei diversi tipi di *encellulement* locale in favore della percezione concretamente sperimentata dell'appartenenza a un corpo politico superiore, con le sue centralità politiche e amministrative, ma anche con le sue articolazioni locali. Le macchine di cantiere possono in qualche modo

[38] Alcune eccezioni in Lusso 2020, p. 114; resta prerogativa signorile il controllo dei leganti: Del Bo 2016, pp. 78-79, 138.

[39] Ad esempio, sul borgo nuovo di Fossano: Bertoni 2010; Longhi 2010.

[40] Lusso 2020, pp. 121-122.

[41] Longhi 2013.

[42] Castelnuovo 1994, p. 85; Barbero 2002, pp. 3-4; sul ruolo delle castellanie cfr. *supra* nota 27.

favorire, con le contrattualizzazioni e le negoziazioni che comportano, una costruzione del potere centrale inclusiva e plurale.

Sebbene l'azione edilizia di ogni castellano sia circoscritta al proprio territorio di competenza giurisdizionale, i cantieri edili principali – come anche le operazioni militari – richiedono la creazione di legami di reciproco sostegno tra diverse comunità (raccolta di finanziamenti, prestazioni d'opera gratuite per trasporti, agevolazioni nel sistema logistico, reclutamento di maestranze ecc.) e un quadro amministrativo più ampio, nel prelievo fiscale come nel pagamento di prestazioni tecniche. La logistica, il finanziamento e la gestione delle macchine di cantiere territoriali restano incardinati di fatto nelle castellanie, e consolidano dunque il castellano come mediatore tra le comunità e il principe,[43] ma aprono anche una stagione in cui la contabilità centrale diventa viepiù strutturata e responsabilizzata nei suoi rapporti con il territorio.

Da ultimo, resta aperto il tema della percezione sociale degli spazi: le fonti contabili apparentemente poco si prestano a un'interpretazione del lessico attenta al 'vissuto' delle architetture e degli spazi aperti, collettivi e privati, letti nella loro costruzione sequenziale di limiti, soglie, filtri, percorsi, riferimenti visivi, significati simbolici ecc. Sotto tale punto di vista, i conti possono apparire più aridi o laconici delle fonti narrative, ma è possibile indagare le micro-topografie delle località e dei complessi edilizi, l'uso sociale degli spazi e le loro funzioni stratificate, grazie al linguaggio spontaneo e indirettamente polifonico dei documenti di cantiere, pur se restituito dalle trascrizioni funzionariali.

Mentre le fonti diplomatiche sono segnate da un'attenzione strettamente giuridica – e quindi il loro lessico è standardizzato e caratterizzato da stilemi notarili, attenti al valore legale delle parole più che alla consistenza dei manufatti –, i conti di costruzione e di manutenzione o i contratti edilizi, seppur filtrati dalla mano del notaio e del funzionario, restituiscono sia un immaginario sia un vissuto più variegati, espressione di attori sociali diversi (il committente, i *magistri*, i funzionari verificatori, le comunità locali).

Soprattutto le prime sperimentazioni trecentesche di documentazione di cantiere sono spontanee e flessibili, orientate dalle necessità e dalle preoccupazioni dei soggetti coinvolti. Le costruzioni sono descritte talora secondo le funzioni cui sono destinate, o per le dimensioni, o per il tipo di risorse umane impiegate. L'aspetto micro-topografico dei complessi edilizi è anche ricco di informazioni non solo sulle strutture edilizie, ma sul loro valore e sulle pratiche sociali associate agli spazi: i nomi delle stanze, degli spazi, delle torri o dei luoghi adiacenti al castello è variabile nel tempo e, a partire dal Quattrocento, la micro toponomastica di cantiere troverà riscontri importanti negli inventari di corte.[44] Il lessico di volta in volta punta l'attenzione sulle funzioni, o su alcuni caratteri formali, o su 'soprannomi' ereditati, ponendo il problema se a nomi diversi corrispondano spazi diversi, o se la variazione di nome sia semplicemente un differente punto di vista lessicale, o se invece implichi una variazione di status giuridico o di assetto fisico (apparati decorativi, strutture edilizie ecc.).

[43] Castelnuovo 2007, p. 25.
[44] Castronovo 2016.

Nello studio della macchina di cantiere, a scala edile come territoriale, il rapporto tra parole e cose è dunque sempre sfuggente: il cantiere è un evento, un processo, una pratica sociale che si chiude con il completamento e la liquidazione dell'opera, e di cui resta visibile solo l'esito materiale, su cui si stratificano memorie personali e collettive della cui vitalità le fonti contabili possono restituire solo un'episodica – ma decisiva – testimonianza. Tuttavia, non solo le architetture, ma le loro impronte territoriali, paesaggistiche e ambientali sono fattori di memoria e stratificazioni di relazioni sociali, e pare una pista di ricerca promettente indagare come l'intreccio complesso di tali memorie e relazioni possa essere considerato fattore costitutivo di corpi territoriali sempre più coesi e organizzati, negli scenari geopolitici conclusivi del medioevo.

Bibliografia

Andenmatten B., Castelnuovo G., 2010, *Produzione documentaria e conservazione archivistica nel principato sabaudo. XIII-XV secolo*, «Bullettino dell'Istituto Italiano per il Medio Evo e Archivio muratoriano», 110, 1, pp. 279-348.

Barbero A., 2002, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano (1416-1536)*, Roma-Bari.

Barbero A., 2014, I *principati feudali: l'Ovest*, in A. Gamberini, I. Lazzarini (a cura di), *Lo Stato del Rinascimento in Italia*, Roma, pp. 167-182, ed. originale Cambridge 2012.

Benardi Ph., 2007, *Le maître des œuvres du pape : officier ou entrepreneur?*, in A. Jamme, O. Poncet (a cura di), *Offices, écrit et papauté (XIII[e]-XVII[e] siècle)*, Roma, pp. 407-425.

Bertoni L., 2010¸Le attività economiche dei Fossanesi, in R. Comba (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia*, Fossano, pp. 251-281.

Bevilacqua P., 2000, *Tra natura e storia. Ambiente, economie, risorse in Italia*, Roma.

Bianchi P., Merlotti A., 2017, *Storia degli Stati sabaudi (1416-1848),* Brescia.

Boisselier S., 2010, *Introduction à un programme de recherches sur la territorialité: essai de réflexion globale et éléments d'analyse*, in S. Boisselier (a cura di), *De l'espace aux territoires. La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Age*, Turnhout, pp. 5-85.

Bordone R., Sergi G., 2009, *Dieci secoli di medioevo,* Torino.

Boucheron P., 2003, *De l'urbanisme communale à l'urbanisme seigneurial. Cités, territoires et édilité publique en Italie du Nord (XIIIe-XVe siècle)*, in E. Crouzet-Pavan (a cura di), *Pouvoir et édilité. Les grandes chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Roma, pp. 41-77.

Boucheron P., 2009, *È possibile un investimento disinteressato? Alcune considerazioni sul finanziamento delle cattedrali nelle città dell'Italia centro-settentrionale alla fine del Medio Evo*, «Città e Storia» IV, pp. 27-42.

Buffo P., 2017, *La documentazione dei principi di Savoia-Acaia. Prassi e fisionomia di una burocrazia notarile in costruzione*, Torino.

Castelnuovo G., 1994, *Principati regionali e organizzazione del territorio nelle Alpi occidentali: l'esempio sabaudo (inizio XIII - inizio XV secolo)*, in G. Chittolini e D. Willoweit (a cura di), *L'organizzazione del territorio in Italia e Germania: secoli XIII-XIV*, Bologna, pp. 81-93.

Castelnuovo G., 2007, *Les officiers princiers et le pouvoir de l'écrit. Pour une histoire documentaire de la principauté savoyarde (XIII[e]-XV[e] siècle)*, in A. Jamme e O. Poncet (a cura di), *Offices, écrit et papauté (XIII[e]-XVII[e] siècle)*, Roma, pp. 17-46.

Castelnuovo G., 2018, *Avanti Savoia! Medievistica e principato sabaudo: un percorso di ricerca (Italia, Francia, Svizzera, 1990-2016)*, in B.A. Raviola, C. Rosso, F. Varallo (a cura di), *Gli spazi sabaudi. Percorsi e prospettive della* storiografia, Roma, pp. 17-31.

Castelnuovo G., Guilleré Ch., 2000, *Les finances et l'administration de la Maison de Savoie au XIII[e] siècle*, in B. Andenmatten, A. Paravicini Bagliani, E. Pibiri (a cura di), *Pierre II de Savoie. 'Le Petit Charlemagne' (†1268)*, Lausanne, pp. 33-126.

Castronovo S., 2006, *Artisti, artigiani e cantieri alla corte dei conti di Savoia tra Amedeo V e Amedeo VII*, in P. Bianchi, L.C. Gentile (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, Torino, pp. 115-143.

Castronovo S., 2016, *Mobilier et objets précieux dans les châteaux piémontais des princes d'Achaïe et des ducs de Savoie. D'après les inventaires et les comptes des Clavaires du XV[e] siècle,* in S. Marin e J. Coppier (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV[e] siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 120-129.

Causarano M.A., 2017, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Chalmin-Sirot E., Poisson J.-M., 2003, *Le bois dans les châteaux et maisons nobles de Savoie et de Bresse d'après les comptes de châtellenie*, in J.-M. Poisson e J.-J. Schwien (a cura di), *Le bois dans le château de pierre médiéval*, Besançon, pp. 171-185.

Coldstream N., 2003, *Architects, Advisers and Design at Edward I's Castles in Wales*, «Architectural History» 46, pp. 19-36.

Coppier J., Guilleré C., 2016, *L'apport de la documentation comptable dans la castellologie*, in S. Marin e J. Coppier (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XVe siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 29-43.

Cortelazzo M., 2010, *Simbologia del potere e possesso del territorio: le torri valdostane tra XI e XIII secolo*, «Bullétin d'études préhistoriques et archéologiques alpines», XXI, pp. 219-243.

Cortelazzo M., 2016, *Circolazione di saperi e maestranze nei territori sabaudi del Duecento*, «Bullétin d'études préhistoriques et archéologiques alpines», XXVII, pp. 85-102.

De Raemy D., 2004, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les Etats de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d'Yverdon*, 2 voll., Lausanne.

Del Bo B., 2016, *Il valore di un castello. Il controllo del territorio in Valle d'Aosta fra XIII e XV secolo*, Milano (ora anche Aosta 2019, con edizione di fonti).

Fasoli G., 1980, *Castelli e strade nel «Regnum Siciliae». L'itinerario di Federico II*, in A.M. Romanini (a cura di), *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Galatina, pp. 27-52.

Fonseca C.D., 1998, *"Castra ipsa possunt et debent reparari": attività normativa e prassi politica di Federico II*, in C.D. Fonseca (a cura di), *"Castra ipsa possunt et debent reparari": indagini conoscitive e metodologie di restauro delle strutture castellane normanno-sveve*, 2 voll., Roma, I, pp. 13-22.

Gabbrielli F., Giorgi A., Moscadelli S., 2020, *Le pietre delle città toscane: approvvigionamento e utilizzazione tra vincoli ambientali e scelte di cantiere,* in E. Basso, Ph. Bernardi, G. Pinto (a cura di), *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV)*, Cherasco, pp. 129-155.

Gamberini A., 2005, *La territorialità nel basso medioevo: un problema chiuso? Osservazioni a margine della vicenda di Reggio*, in A. Gamberini, *Lo stato visconteo. Linguaggi politici e dinamiche costituzionali*, Milano, pp. 203-230.

Giorgi A., Moscadelli S., 2005, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, München.

Guilleré Ch., 2006, *Le financement de la cour savoyarde du milieu du XIII[e] siècle au début du XV[e]: essai de typologie des dépenses de cour*, in P. Bianchi, L.C. Gentile (a cura di), *L'affermarsi della corte sabauda. Dinastie, poteri, élites in Piemonte e Savoia fra tardo medioevo e prima età moderna*, Torino, pp. 145-161.

Houben H., 1996, *I castelli del Mezzogiorno normanno-svevo nelle fonti scritte,* in H. Houben, *Mezzogiorno normanno-svevo. Monasteri e castelli, ebrei e musulmani*, Napoli, pp. 159-176.

Jamme A., 2003, *Forteresses, centres urbains et territoire dans l'état pontifical. Logiques et méthodes de la domination de l'âge albornozien*, in E. Crouzet-Pavan (a cura di), *Pouvoir et édilité. Les grandes chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, Roma, pp. 375-417.

Kersuzan A., 2005, *Défendre la Bresse et le Bugey. Les châteaux savoyards dans la guerre contre le Dauphiné (1282-1355)*, Lyon.

La naissance du duché 2020 = *La naissance du duché de Savoie*, a cura di L. Ripart, Ch. Guilleré, P. Vuillemin, Chambéry.

Lanconcelli A., 2009, *Egidio de Albornoz e le rocche pontificie*, in F. Panero, G. Pinto (a cura di), *Castelli e fortezze nelle città e nei centri minori italiani (secoli XIII-XV)*, Cherasco, pp. 227-249.

Lazzarini I., 2003, *L'Italia degli Stati territoriali. Secoli XIII-XV*, Roma-Bari.

Les vies de châteaux 2016 = *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*, a cura di S. Marin, J. Coppier, Cinisello Balsamo-Annecy.

Licinio R., 2010, *Castelli medievali. Puglia e Basilicata: dai Normanni a Federico II e Carlo d'Angiò*, Bari.

Longhi A., 2003, *Architettura e politiche territoriali nel Trecento*, in M. Viglino, C. Tosco (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo medioevo in Piemonte,* Torino, pp. 23-70.

Longhi A., 2010*, Il borgo: cantieri e architetture*, in R. Comba (a cura di), *Storia di Fossano e del suo territorio. II. Il secolo degli Acaia*, Fossano, pp. 45-89.

Longhi A., 2013, *L'organisation et la comptabilité des chantiers à l'époque des principautés territoriales dans la région subalpine occidentale (XIV^e-XV^e siècles),* in K. Schrök, B. Klein, S. Burger (a cura di), *Kirche als Baustelle. Großе Sakralbauten des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien, pp. 152-168.

Longhi A., 2016, *Les chantiers des châteaux au sud des Alpes (XIV^e-XV^e siècles): réseaux structuraux, fabriques territoriales, marqueurs paysagers*, in S. Marin, J. Coppier (a cura di), *Les vies de châteaux. De la forteresse au monument. Les châteaux sur le territoire de l'ancien duché de Savoie, du XV^e siècle à nos jours*, Cinisello Balsamo-Annecy, pp. 134-145.

Longhi A., 2018, *Cavalieri, ufficiali e capimastri: cantieri di castelli nell'età di Amedeo V di Savoia (1285-1323),* in S. Castronovo (a cura di), *Carlo Magno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, Novara, pp. 46-59.

Longhi A., 2020, *Architectures et politiques territoriales à la naissance du Duché de Savoie: châteaux et palais au sud des Alpes*, in L. Ripart, Ch. Guilleré e P. Vuillemin (a cura di), *La naissance du duché de Savoie*, Chambéry, pp. 319-334.

Longhi A., 2021, C*antieri e carte nel Trecento sabaudo: contratti e contabilità*, in C. Devoti e M. Naretto (a cura di), *Archivi e cantieri per interpretare il patrimonio. Fonti, metodi, prospettive*, Sesto Fiorentino (FI), pp. 121-134.

Lusso E., 2020, *Legno e mattone. Consistenza edilizia e immagine degli insediamenti subalpini nei secoli XIII-XV*, in E. Basso, Ph. Bernardi, G. Pinto (a cura di), *Le pietre delle città medievali. Materiali, uomini, tecniche (area mediterranea, secc. XIII-XV)*, Cherasco, pp. 97-128.

Martin J.M., 2005, *La construction de quelques palais de Charles Ier d'Anjou en Pouille et en Basilicate d'après les registres angevins*, in P. Boucheron, O. Mattéoni (a cura di), *Les espaces sociaux de l'Italie urbaine (XII^e-XV^e siècles). Recueil d'articles*, Paris, pp. 232-242.

Menjot D., 2010, *La « fabrique » des territoires : quelques remarques conclusives sur les processus sociaux de territorialisation*, in S. Boissellier (a cura di), *De l'espace aux territoires. La territorialité des processus sociaux et culturels au Moyen Age,* Turnhout, pp. 295-309.

Noizet H., 2013, *Fabrique urbaine*, in J. Lévy, M. Lussault (a cura di), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Belin, pp. 389-391.

Opera 1996 = *Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna*, a cura di M. Haines, L. Ricetti, Firenze.

Orlandoni B., 2008, *Costruttori di castelli. Cantieri tardomedievali in Valle d'Aosta. I. Il XIV e il XIV secolo*, Aosta.

Pistilli P.F., 2006, *Architetti oltremontani al servizio di Carlo I d'Angiò*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Roma, pp. 263-276.

Poisson J.-M., 2001, *La maîtrise d'œuvre dans les chantiers de construction des châteaux du comté de Savoie au XIVe siècle*, in O. Chapelot (a cura di), *Du projet au chantier. Maîtres d'ouvrage et maîtres d'œuvre aux XIV^e-XVI^e siècles*, Paris, pp. 163-175.

Sergi G., 2003, *La territorialità e l'assetto giurisdizionale e amministrativo dello spazio*, in *Uomo e spazio nell'alto medioevo*, Settimane di studio del CISAM, L, I, Spoleto, pp. 479-501.

Settia A.A., 2017, *Castelli medievali*, Bologna.

Sthamer E., 1995, *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, a cura di H. Houben, Bari, trad. it. Francesco Panarelli, ed. originale Lipsia 1914.

Tabacco G., 2000, *Le ideologie politiche del medioevo,* Torino.

The impact 2010 = *The Impact of the Edwardian Castles in Wales*, a cura di D.M. Williams, J.R. Kenyon, Oxford and Oakville.

Theis V., 2007, *Décrire le chantier ou écrire le chantier ? Titres et offices dans les comptes de construction pontificaux de la première moitié du XIV siècle*, in A. Jamme, O. Poncet (a cura di),*Offices, écrit et papauté (XIII^e-XVII^e soècle)*, Roma, pp. 643-666.

Tosco C., 2018, *L'architettura nelle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura», 4, pp. 8-43.

Wickham C., 2018, *L'Europa nel Medioevo*, Roma, ed. originale New Haven 2016.



fig. I – Arnad. Veduta del castello
(foto © Wikimedia Commons).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d2

Mauro Cortelazzo

I castelli del Trecento valdostano. Nuovi modelli e ricercate soluzioni abitative

1. Introduzione

Con la metà del Duecento il consolidamento del potere sabaudo, soprattutto per mano di Pietro II figura poliedrica e di levatura europea nominato *Le Petit Charlemagne,*[1] si andò affermando rapidamente grazie ad una vera e propria conquista territoriale supportata da legami feudali e omaggi vassallatici, che assicurarono ascendenza e autorità politica. Nella seconda metà del XIII secolo il ducato vide espandere l'area d'influenza sabauda su entrambi i versanti alpini arrivando ad articolarsi come «un aggregato di amministrazioni locali largamente autonome, benché soggette in modo ora uniforme ora arbitrario al controllo politico, militare e finanziario del centro».[2] Le strategie politiche e amministrative di Pietro II e Filippo I, portarono alla formazione di nuove strutture d'inquadramento del territorio comitale, castellanie e balivati, che si avviarono ad essere come le principali istituzioni di riferimento del controllo a livello locale. L'amministrazione territoriale si pianificò in un organismo unitario e gerarchizzato nel quale, l'introduzione dei primi strumenti contabili di gestione, garantì e rafforzò il potere comitale. In questo quadro di egemonia politica e culturale l'attività costruttiva si pone come cartina tornasole a rivelare l'affinità dei modelli edilizi e l'impronta progettuale e gestionale da parte di importanti *magister* nell'ambito di nuovi cantieri. La "stagione" delle torri circolari, innalzate in territorio valdostano nel corso di una quindicina d'anni tra il 1275 e il 1289, è il fenomeno più esplicito di scelte costruttive verso tendenze architettonico–stilistiche che mostrano l'influsso di richiami transalpini.[3] La loro edificazione trova una genesi nell'intensa e articolata circolazione di maestranze e figure professionali, artefici di particolari scelte tecniche, che si muovevano incessantemente nei territori savoiardi, operando ovunque si avviasse un cantiere edilizio di una certa importanza e trasferendo, in itinere, competenze e pratiche costruttive.[4] La pluralità e la complementarietà dei tanti saperi presenti nei cantieri stabilirono un utilizzo sinergico di capacità, esperienze e risorse, divenendo somma di professionalità e compartecipazione di varie abilità, secondo una composita organizzazione gerarchica. La diaspora gallese che coinvolse un nutrito gruppo di maestri savoiardi, ebbe quale risultato un evidente trasferimento di competenze accompagnata da una fitta trama d'interrelazioni che si distribuirono lungo l'arco di qualche decennio e di cui restano evidenti tracce materiali nei castelli fatti edi-

1 *Pierre II de Savoie* 2000.
2 Barbero 2002, p. 6.
3 Cortelazzo 2017, pp. 181-220; Cortelazzo 2012, pp. 9-31; Blondel 1935, pp. 271-321.
4 Cortelazzo 2016b, pp. 93-110; Lusso 2014a, pp. 301-311.

ficare da re Edoardo I a consolidare le frontiere dei territori durante le guerre con gli scozzesi.[5]

L'eredità di questa fine secolo non si traduce però in una fioritura d'innovative imprese edilizie almeno per i primi decenni del Trecento. Il quadro che appare e che si svilupperà nel corso della prima metà del secolo evidenzia una situazione in cui, pur con un progressivo assetto della burocrazia sabauda, i signori locali rimasero i diretti proprietari dei loro possessi, ma la cessione dei diritti giurisdizionali al conte e la concessione di franchigie ai sudditi implicò mancanza di introiti e l'avvio di una recessione economica. Tale situazione è leggibile soprattutto nell'ambito dell'aristocrazia minore per la quale è frequente osservare l'acquisizione dei possedimenti da parte del conte e la seguente infeudazione alla stessa famiglia che esautorata di molti poteri diveniva una pedina fedele e controllabile. È in questo periodo che si evidenzia una netta separazione tra la grande aristocrazia nobiliare di alcune potenti famiglie, Challant, Quart, Avise, Vallaise e il ruolo sempre più marginale di una nobiltà minore costretta a vivere nell'orbita di queste famiglie o dell'amministrazione sabauda.[6] Lo spazio concesso o acquisito nel tempo da queste potenti famiglie mostra una sua vigorosa impennata intorno alla metà del secolo negli anni tra il 1343 e il 1349/50 quando sono intraprese rilevanti esperienze edilizie. È in questo periodo che Challant (Ussel), Quart e Vallaise (Arnad) erigono strutture legate tra loro da un nuovo concetto dell'abitare, dove ampio rilievo è dato alle esigenze dell'individuo e dove si realizza una nuova dimensione del vivere. Gli esempi presi a modello mostrano il ripetersi di uno schema costruttivo e una sensibilità verso un modo di abitare più confortevole. Partendo da Ussel, esempio più emblematico dell'intero territorio regionale, si trae spunto per verificare come l'idea di un nuovo concetto abitativo trovi seguito in altri casi edificati in quegli anni e come tale idea si attui fissando un radicale cambio concettuale dell'idea di castello. All'interno di un territorio di così limitata estensione, si osserva una rapida reiterazione di un'esperienza costruttiva che scompagina i precedenti criteri planimetrici e le distribuzioni volumetriche degli spazi. La costruzione delle imponenti strutture di cui si occupa questo studio, si colloca in un periodo dove si accentuano l'acquisizione e il diretto controllo da parte del conte di ampi territori con l'incorporamento, per ragioni di tipo diverso, d'importanti signorie come Aymavilles, Gressan, Chatillon, Sarre, Rhins.[7] Le famiglie che invece edificano alla metà del secolo e che contrastano il potere sabaudo pur essendone legate da vincolo feudale, mostrano una controtendenza nella quale si legge la percezione di un «periodo di svolta, non necessariamente in termini negativi» dove «l'aumento del comfort può essere misurato anche nell'edilizia»[8] e dove tale intraprendenza può essere interpretata quale indice di una ripresa sociale ed economica. Quella che è stata identificata come la "congiuntura del Trecento" e il suo complesso e articolato dibattito storiografico che ne è derivato,[9] pare trovare in ambito locale assonanza con chi ritiene che tale periodo, la seconda metà del secolo, sia da considerarsi «an age of opportunity».[10] Il tema storiografico

5 De Raemy 2004, pp. 296-315; Taylor 1963, pp. 309-312.
6 Rivolin 1999, pp. 15-24.
7 Rivolin 1999, p. 18.
8 Molinari 2016, pp. 9 e 14.
9 Carocci 2016, pp. 7-113.
10 Molinari 2016, p. 15.

entro il quale si colloca questa nuova sensibilità progettuale è oggi oggetto di attente riflessioni soprattutto in merito all'interpretazione dei fenomeni sociali ed economici. La situazione valdostana può essere intesa proprio come una fase di sviluppo e rinnovamento edilizio in cui le importanti sedi nobiliari riescono a stare al passo con nuove esperienze culturali attraverso l'emulazione di un modello.

2. Castello di Ussel

Il monolite materico che domina la porzione centrale del solco vallivo valdostano, trae origine da una divisione ereditaria che vide Ebalo Magno di Challant sottoscrivere nel 1323 un testamento nel quale trasmetteva i suoi possedimenti come lascito ai nipoti.[11] In realtà l'edificazione del castello avvenne dopo la soluzione di una lunga lite in cui era prevista la divisione del feudo tra i tre eredi Guglielmetto, Aimone e Ebalo; a quest'ultimo toccò la signoria di Ussel con diritto alla costruzione del castello. La ricomposizione dell'armonia tra i discendenti ebbe luogo nel 1337 con l'accettazione delle prerogative indicate nel testamento permettendo a Ebalo di avviare l'iter necessario all'erezione del nuovo fortilizio. La divisione dei territori tendeva a garantire una certa omogeneità territoriale, e quindi d'introiti, per ognuno dei tre rami della casata.[12] Un ampio settore sulla destra orografica della Dora Baltea da Saint-Marcel fino a Ussel, passò nelle mani di Ebalo che lo dotò di un'adeguata residenza garantendosi il transito e il trasporto di merci senza dover pagare pedaggi ad altre casate. La data di edificazione del castello è determinata in modo puntuale da due circostanze tra loro diverse che reciprocamente si avvalorano. Esisteva una poesia in versi ora dispersa, riportata per la prima volta da un erudito locale Jean-Claude Mochet alla metà del XVII secolo, che si riferiva alla fondazione del castello.[13] I primi quattro versi di questo componimento sono rimasti a lungo incomprensibili tanto da far dichiarare, a chi si era cimentato nel tentativo di decodifica, che si trattasse di versi «tellement énigmatique que nous devons laisser à nos lecteurs le soin d'en deviner les sens».[14] Zanolli alla metà degli anni Settanta riuscì a proporne un'interpretazione[15] che raffrontata con la cospicua serie di analisi dendrocronologiche degli elementi lignei conservati nelle murature, compiuta nei restauri degli anni ottanta del secolo scorso, si dimostrò essere valida.[16] Sia i versi della poesia, sia le analisi dendrocronologiche, concordavano verso una data prossima al 1343.

[11] Trascrizione testamento in Zanolli 1974, pp. 13-27; Solarino 2012, p. 137.

[12] Zanolli 1974.

[13] Mochet 1968, pp. 220-221 (Lino Colliard indica il momento della stesura del testo negli anni 1643-1656).

[14] Frutaz 1899, 15, n. 1.

[15] I primi quattro versi recitano: «Accipe caput mittonis / Cati como et caponis / Visum hominum duorum, / Caput trium iumentorum» il quinto versetto indica il mese e il giorno «Octava die aprilis». L'interpretazione vede per il primo l'iniziale di *mittonis M*; per il secondo le iniziali di *cati como e caponis CCC*; per il terzo la vista di due uomini, quattro occhi XXXX; per il quarto le iniziali di tre *iumentorum III*; il risultato finale è 8 aprile MCCCXXXXIII, Zanolli 1975, pp. 334-335.

[16] Perinetti 1999. Analisi eseguite nel 1987 dal Laboratoire Romand de Dendrochronologie di Moudon (VD – CH), Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Aosta N. Réf. LRD7/R1881.

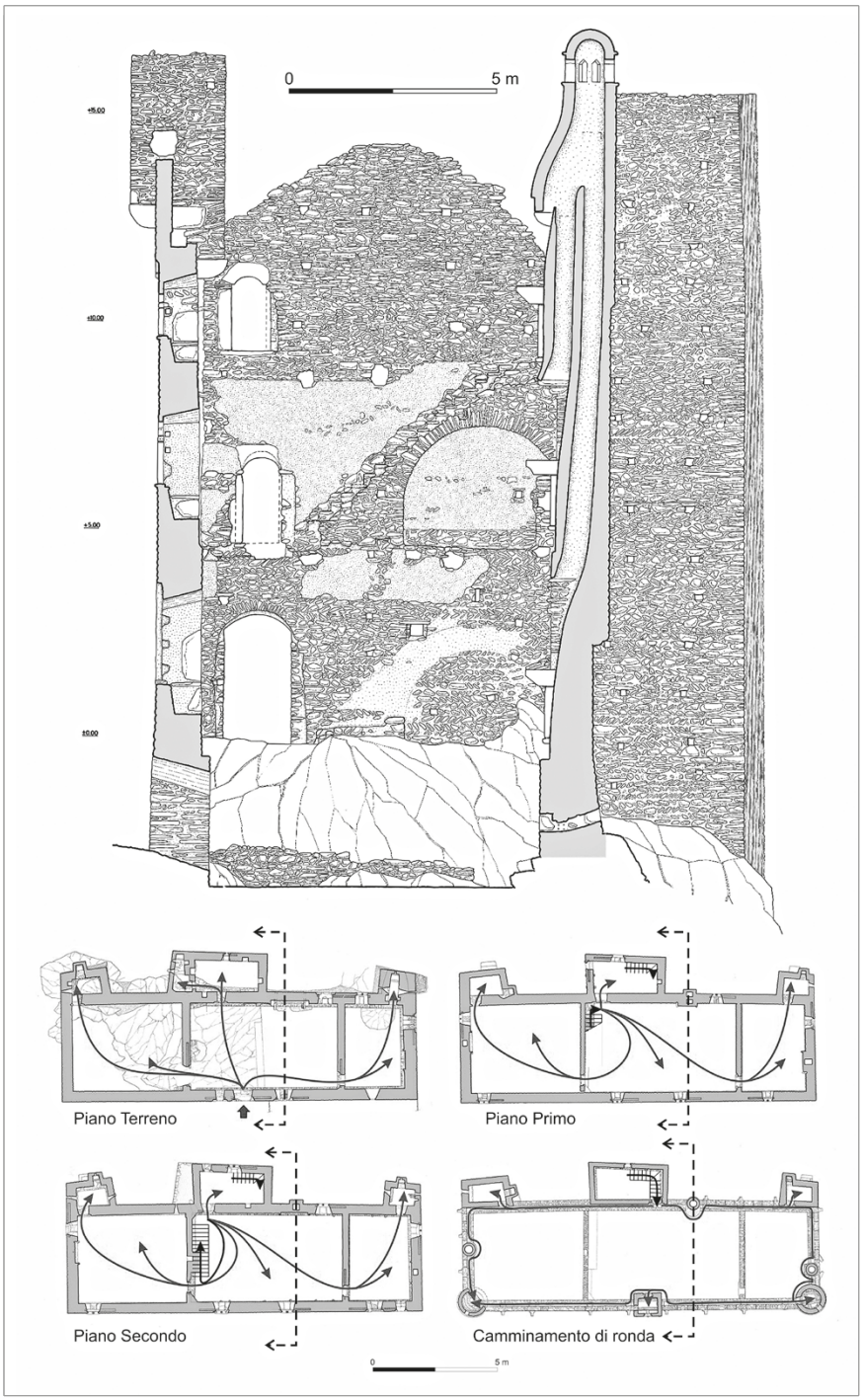


fig. 1 – Ussel. Castello, nella parte superiore la sezione trasversale con in evidenza il sistema di scale a rampe e la canna fumaria principale. In basso, dove è indicata la linea di sezione, i vari percorsi interni a ogni piano (rilievo di Giovanni Abrardi, elaborazione grafica dell'autore).

L'impatto visivo della poderosa massa parallelepipeda è rivelatrice di oculate scelte ostentative, disponibilità di mezzi e facoltà economiche in possesso di Ebalo di Challant. L'impianto planimetrico e l'articolazione di spazi e percorsi costituirono, nell'allora panorama edilizio valdostano, elementi d'indubbio carattere innovativo.[17] L'idea di racchiudere in un unico volume tutte le esigenze abitative rese concreta una diversa nozione di dimora signorile. Il castello in tal modo divenne un compatto contenitore di locali delle più diverse funzioni, mutando in un palazzo che «tende a riassumere in sé l'intero concetto di castello».[18] La torre, perno generatore

17 Cortelazzo 2017, pp. 181-220.
18 Settia 2017, p. 144.

della struttura fortificata dei secoli precedenti con il corollario dell'apparato bellico, sono compendiati in un'organica sintassi architettonica che pur serbando i caratteri di un edificio con funzione protettiva, esprime la ricerca di nuove comodità abitative. Al suo interno la partizione dei locali rivela una preventiva analisi delle percorrenze, dell'organizzazione degli spazi e della dislocazione dei servizi (*fig.* 1). Ogni ambiente presente nel castello è servito da una latrina, per un totale di 9, a formare torri aggettanti sulla fronte nord che si sviluppano per tutta l'altezza dell'edificio. Ogni latrina prevedeva un vano antistante con funzioni di disimpegno avente una superficie utile tra 3 e 4 mq, facile da riscaldare e probabilmente utilizzato come sala da bagno contenente tinozze a doghe di legno. L'attenzione riposta nella dislocazione dimostra la volontà di esteriorizzarle e isolarle rendendole indipendenti e nettamente separate dagli ambienti interni.[19] Al contempo, l'immediato collegamento con gli spazi frequentati dagli abitanti del castello le rendeva comodamente raggiungibili a ogni livello e da ogni stanza. La discriminazione topografica di queste installazioni evidenzia un'esigenza della vita nobiliare dell'epoca che considera le funzioni sanitarie parte della quotidianità alla quale è dedicata sempre maggiore attenzione. Nell'organizzazione degli spazi nei diversi piani, specifica cura è riservata a far si che gli unici ambienti a non avere una comunicazione diretta con le latrine appartengano ai saloni di rappresentanza. Questi, corredati da un'imponente sequenza di camini monumentali perfettamente sovrapposti, fanno capo, tramite le varie diramazioni, a un'unica canna fumaria non a caso collocata sulla parete nord. La comunicazione tra i vari livelli era garantita da rampe scalari poggianti su grandi archi a tutto sesto addossati al muro di mezzeria in parte ancora esistenti o leggibili dalle tracce presenti sulla parete. Nell'edificazione è fatto ampio uso di pietrame locale sfruttando quanto il territorio poteva offrire come per gli elementi in pietra ollare inseriti nel coronamento ad archetti pensili posti sotto i doccioni.[20] Il carattere residenziale voluto dal committente e attuato dal mastro costruttore, si esprime nella scelta di corredare le pareti delle superfici verticali di aperture a bifora con esili colonnine che se da un lato rivelano tratti distintivi un po' arcaicizzanti, dall'altro connotano la volontà di tradurre la natura militare dell'edificio in un elegante dimora. Il castello di Ussel raffigura, nella storia dell'architettura fortificata regionale, l'anello di congiunzione tra il perfezionamento di un complesso a pianta articolata come Fénis e l'innovazione della rigida forma stereometrica di Verrès. Il castello, la cui costruzione terminò poco dopo il 1343, era già disabitato nel 1480 e all'inizio del XVII secolo appariva ormai spoliato dei suoi elementi di pregio e ridotto allo stato di rudere. L'assenza di operazioni di rimodulazione degli interni e modifica degli apparati murari conferma il precoce abbandono e la perdita d'interesse verso un edificio troppo isolato e non più consono alle nuove tendenze abitative. In breve tempo, nonostante le accortezze nella distribuzione dei percorsi e nell'adozione di criteri igienici all'avanguardia, perse la sua rilevanza e funzione sia per la posizione arroccata e isolata sia per l'impossibilità di adeguarlo al progresso tecnico delle artiglierie.

[19] Mesqui, Faucherre 1992, pp. 45-71; *Les bains privé* 2001.

[20] Impiego analogo al castello di Montalto Dora e al campanile di San Nicola ad Ala di Stura, Donato 2013, pp. 147, 154. Per l'uso della pietra ollare in Valle d'Aosta come elemento architettonico Cortelazzo 2019, pp. 221-246.

3. La Magna Aula del castello di Quart

Il progetto di riorganizzazione planimetrica e volumetrica di tutto il settore sud/ovest del castello di Quart, compiuto verso la metà del Trecento, mutò radicalmente non solo la superficie originaria ampliandola notevolmente, ma soprattutto la gerarchia degli spazi interni, trasferendo gli ambienti residenziali e di rappresentanza dall'area del *donjon* a questi nuovi corpi di fabbrica. L'edificazione della Magna Aula, che richiese estese demolizioni, costituì un evento di notevole impatto che costrinse a compiere rilevanti modifiche su un ampio tratto dell'antica cinta muraria (*fig.* 2). La sua costruzione nel quarto decennio del Trecento, come dimostrato dalle analisi dendrocronologiche,[21] rappresentò un evento dirompente nell'articolazione planimetrica dell'intera fortificazione. Questa radicale attività modificò i percorsi di accesso e produsse un ampliamento della superficie del castello creando nuovi terrazzamenti, verso sud. Per fare ciò fu abbattuto e rasato l'antico muro di cinta fino alla quota di calpestio utile a fruire i vani al piano terreno dell'edificio. Il grande ambiente della Magna Aula ultimato verso la metà degli anni '40 del Trecento può essere attribuito come scelta progettuale ed esecuzione dei lavori a Jacques IV, anche se la sua prematura scomparsa nel 1337 potrebbe averne rallentato l'iter costruttivo. La grande sala non riceve, in questo primo momento, un programma decorativo se non a uno stadio preparatorio del quale rimangono porzioni di alcune sinopie.[22] Soltanto intorno agli anni '60 con il matrimonio di Henry de Quart con Pentesilea di Saluzzo, il vasto salone è arricchito da un raffinato ciclo pittorico, opera del Maestro di Montiglio, che esprime i nuovi contatti introdotti dal recente legame parentale con l'ambiente culturale astigiano.[23] Il nuovo spazio viene a porsi come luogo aulico destinato a sala d'apparato che suggerisce la ricerca di un'impronta elegante e la preoccupazione estetica dei proprietari che lo destinano a cuore e centro amministrativo del complesso fortificato. La Magna, Aula con il suo elevato grado di qualità stilistica e architettonica, assurgerà a quel ruolo di luogo di rappresentanza giurisdizionale fulcro del potere di un'intera casata. Di lì a breve però, con la morte di Henry de Quart nel 1377 senza lasciare eredi, la dinastia si estingue e i possedimenti passano sotto il controllo diretto del potere comitale sabaudo che a sua volta affiderà l'amministrazione a dei castellani.[24]

4. Castello di Arnad

Il primo periodo di vita del castello, collocabile tra la seconda metà del XII e i primi decenni del XIII secolo, è legato alla casata dei Bard che ne sfruttò la posizione a controllo di un ampio tratto del solco vallivo insieme a quelli di Bard, di Pont-Saint-Martin, di Aviès.[25] La fase costruttiva del primo impianto era costituita da una piccola cinta con un'alta torre rettangolare

[21] Tercier J., Hurni J.P., *Laboratoire Romand de Dendrochronologie di Moudon* (VD – CH) il 21 giugno 2005 rapporto n. LRD05/R5670 Archivio dell'Ufficio Beni Archeologici della Regione Valle d'Aosta.

[22] Rossetti Brezzi 2003, p. 13.

[23] *Ibidem*, pp. 13-14; Vallet 2018, pp. 60-73.

[24] Rivolin, 2003, pp. 10-11.

[25] Bertolin 2007, pp. 141-185.



fig. 2 – Quart. Castello, inserimento della Magna Aula sopra il muro di cinta del XII-XIII secolo nell'angolo sud occidentale del castello (rilievo di Giovanni Abrardi, elaborazione grafica dell'autore).

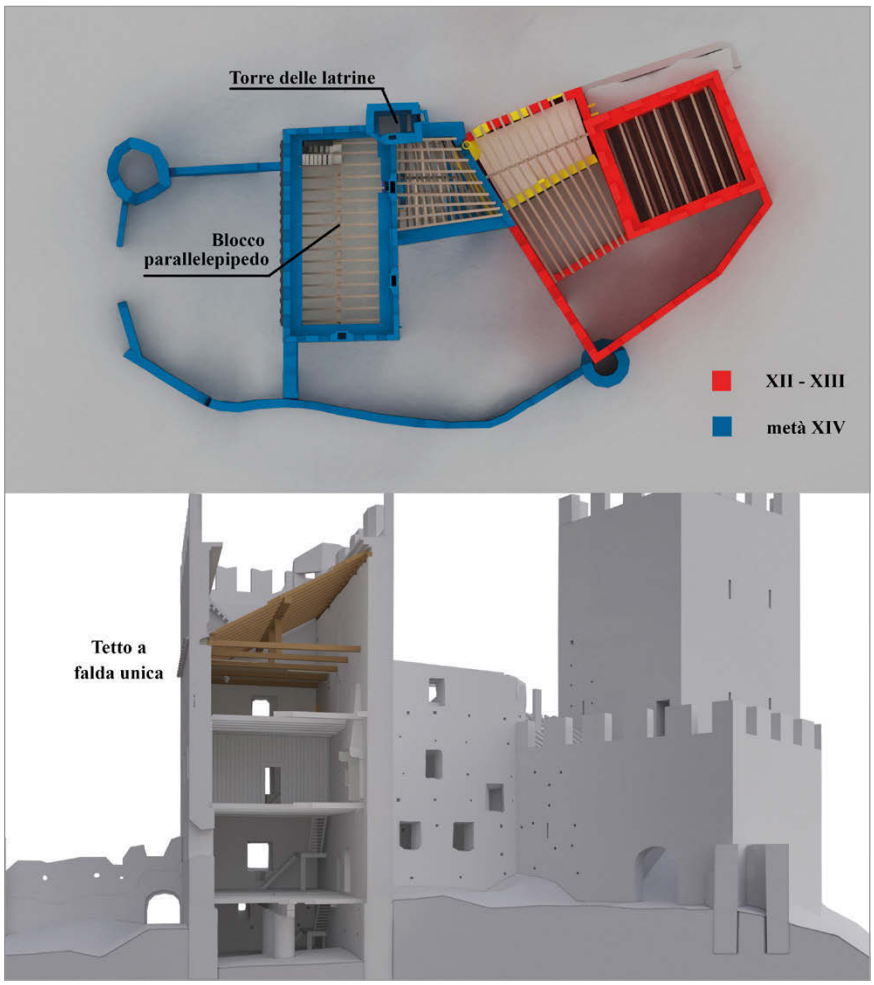


fig. 3 – Arnad. Castello, ricostruzione planimetrica con le due principali fasi costruttive (in alto); ricostruzione tridimensionale con il blocco parallelepipedo sezionato e la ricostruzione del sistema della carpenteria del tetto a falda unica (in basso), modellazione di Nadia Raveraz e dell'autore).

che dopo varie traversie familiari passò già nel 1239 ai *de Arnado*. L'intero complesso tra il 1347 e il 1349, trasformato con l'ampliamento della cinta e l'edificazione di un imponente blocco parallelepipedo, è di proprietà dei signori Vallaise de l'Hôtel (*figg.* I-3).[26] In tale occasione l'edificio principale

[26] Bertolin 2004, pp. 7-128; Bertolin, 2000, pp. 553-592.

sarà collegato alla restante parte del complesso tramite un corpo di fabbrica trapezoidale. Il monoblocco che diviene il nuovo fulcro rappresentativo e funzionale dell'intero fortilizio, mostra una sequenza di vaste sale delle dimensioni interne di 8 m×14 m, illuminate da ampie finestre rettangolari, ognuna riscaldata da un grande camino e collegata alla torre delle latrine posta a nord ovest. Il collegamento verticale tra i piani, 4 in totale, era assicurato da una scala lignea di cui rimangono evidenti tracce sulle pareti intonacate nell'angolo a nord ovest. Dettata da una scelta progettuale subordinata all'impianto planimetrico è la torre delle latrine posta a servire per ogni piano i due blocchi attraverso porte distinte. L'impegno costruttivo per questo corpo funzionale all'abitabilità è rilevante per le soluzioni adottate nell'evacuazione dei liquami ma anche per la particolarità di possedere a livello del camminamento di ronda un piccolo camino che consentiva di riscaldare il vano. Peculiare anche la soluzione adottata per il tetto costituito da un'unica falda che andava a scaricare verso sud in una serie continua di doccioni posti cinque metri più in basso rispetto al camminamento di ronda, racchiudendola così all'interno dei quattro muri perimetrali.[27] Il corpo edilizio del castello di Arnad è stato considerato «un caso unico nell'architettura della Valle» rivelando «uno straordinario adeguamento tecnologico e distributivo a quelle che erano le soluzioni più avanzate della migliore architettura europea del Trecento» ed è indicativo il riferimento alla torre detta «*delle latrine*, costruita tra il 1335 e il 1341 nel palazzo papale di Benedetto XII ad Avignone».[28] L'edificio costruito nel momento in cui il castello subisce una suddivisione tra i fratelli Jean e Amédée del ramo Vallaise/Hôtel, presenta stringenti similitudini d'impianto e volumetriche con Ussel e con la Magna Aula di Quart. L'associazione riguarda oltre il carattere squisitamente architettonico anche l'equivalente momento cronologico di costruzione che permette di collocarli in un periodo compreso tra il 1343 e il 1349. I parallelismi autorizzano a desumere la possibile derivazione da un unico modello ispiratore ipotizzando l'esecuzione da parte di maestranze detentrici di un identico bagaglio culturale, come avvenuto per le torri circolari nel secolo precedente.

5. Castello di Verrès

Nell'ultimo venticinquennio del Trecento la presa di possesso da parte di Ibleto di Challant del castello di Verrès ne determina l'intera ricostruzione cancellando quasi ogni traccia delle precedenti strutture. Dell'antico fortilizio rimangono porzioni di murature inglobate nelle nuove costruzioni nel settore a ovest e la traccia della fondazione del torrione principale tagliata in roccia emersa nel cortile durante i lavori di ripavimentazione.[29] Il nuovo edificio esprime scelte progettuali innovative che derivano dall'evoluzione di quel concetto di sintesi strutturale, rilevato nei casi precedenti, che ambisce a comprimere tutte le funzioni di un castello medievale in quello che

[27] Altri casi: la casa forte Tarambel a Cogne (Zanotto 1980, p. 86), Planaval nel comune di Arvier del 1322 (Orlandoni 1995, p. 183; Nigra 1974, pp. 91-92, figg. 205-206), Arles (Pousthomis, Pousthomis-Dalle, 2002, p. 76).

[28] Orlandoni 1995, p. 183; Gagniere 1965, p. 62.

[29] Sartorio, Cortelazzo 2016, pp. 58-67.

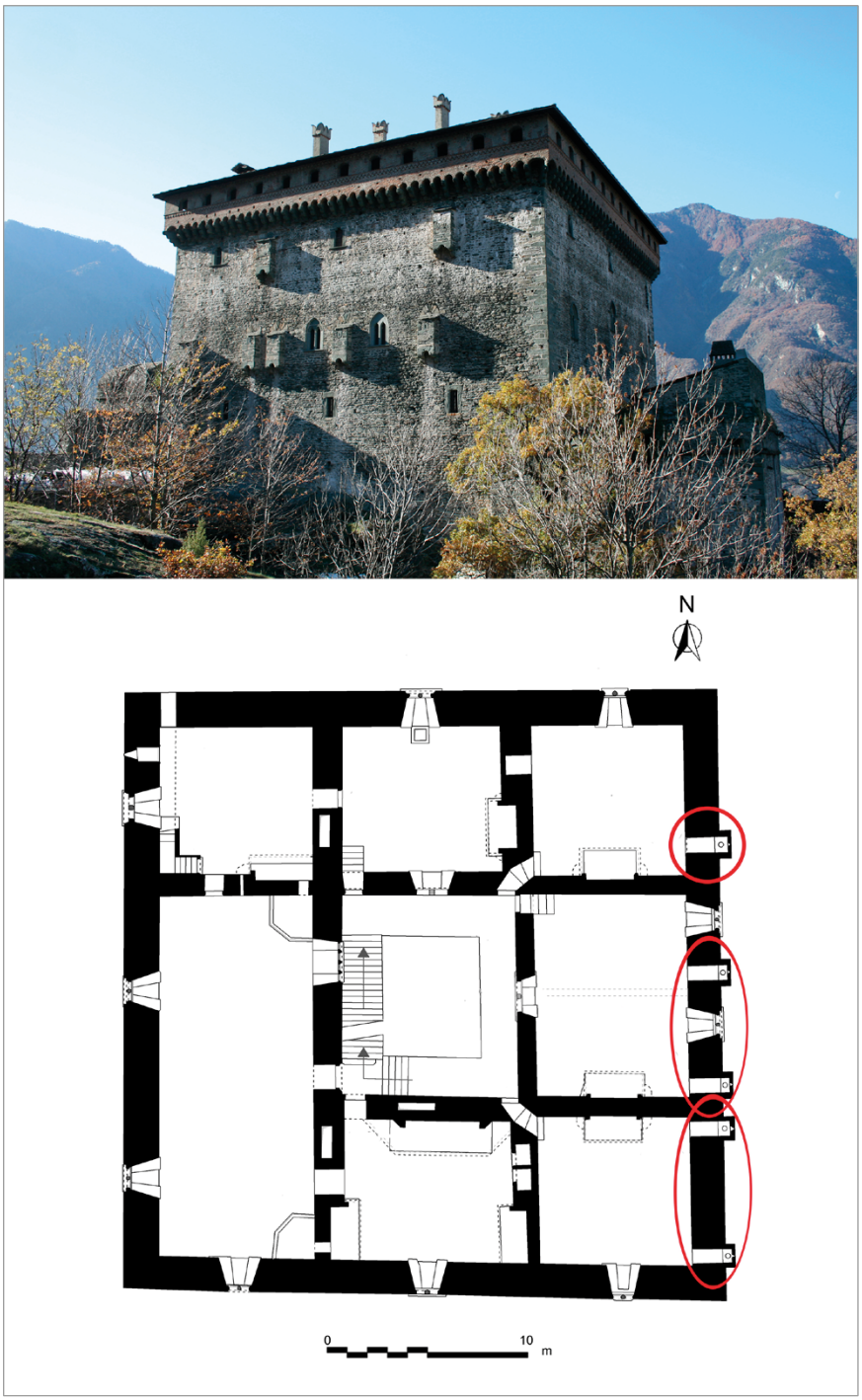


fig. 4 – Verrès. Castello, veduta del castello da est; pianta del primo piano con la localizzazione delle latrine (foto dell'autore, rilievo Soprintendenza per i Beni e le Attività culturali della Regione Autonoma Valle d'Aosta).

è stato chiamato *château-palais*. In questo caso la volontà di racchiudere in un tutt'uno architettonico ogni esigenza abitativa e difensiva, porta a configurare la struttura come «la silhouette trapue d'un fortin moderne» ma, come giustamente osservato, *totalement efficace*.[30] La figura cubica che ne scaturisce (*fig.* 4) diviene una commistione tra possanza militare e ricerca d'ingentilimento data dalla serie di bifore dal profilo sempre diverso e riccamente elaborato. L'intero edificio è organizzato attorno ad una piccola corte pur con le varie problematiche evolutive mostrate dalle murature interne che evidenziano profonde trasformazioni o ripensamenti proget-

[30] Mesqui 2019, p. 227.

tuali.[31] L'illuminazione creata dallo spazio centrale diviene un sapiente uso della luce, fulcro della distribuzione dei percorsi interni, per buona parte invaso da scale rampanti poggianti su grandi arcate che gravitano attorno ad un pozzo/cisterna. I collegamenti verticali tra i vari piani non sono più semplici elementi di servizio ma hanno acquisito i prodromi della monumentalità dei grandi scaloni rinascimentali accentuando valori architettonici e decorativi che ripropongono la soluzione osservata nelle rampe di Ussel. Anche in questo caso s'individua una particolare attenzione alle esigenze igieniche con le latrine che si distribuiscono soltanto nella parte retrostante rispetto all'ingresso (*fig.* 4), dove la sovrapposizione delle sedute obbliga a una disposizione in *décalage*. Si osserva che, a eccezione del grande salone al piano terreno, tutti gli ambienti del primo e secondo piano a est sono dotati di una latrina. In tale collocazione diviene non così semplice motivare, in due stanze al primo piano, la presenza simultanea di due latrine a servizio di uno stesso ambiente. La scelta di realizzare latrine in aggetto così come l'inserimento di finestre bifore ad arco acuto s'inserisce in un programma costruttivo che accosta elementi arcaicizzanti e novità progettuali come l'impianto planimetrico e la dimensione volumetrica. Il linguaggio architettonico proposto nella distribuzione dei locali interni esprime quella ricerca di sintesi residenziale dove la concentrazione delle funzioni è plasmata in un'aggiornata veste dalle forti valenze abitative.

6. Issogne

Anche se per questo castello la vera trasformazione in residenza troverà la sua piena forma solamente alla fine del Quattrocento con la presa di possesso da parte di Giorgio di Challant, la *turris seu domus fortis* che è infeudata a Ibleto di Challant nel 1379, in grave stato di degrado,[32] acquisisce dal rinnovamento posto in atto dal nuovo possessore, i primi tratti della dimora nobiliare.[33] Alla metamorfosi operata da Ibleto vanno ricondotte le modifiche della primitiva zona d'ingresso, l'edificazione del corpo nobile a sud con la nuova entrata sempre sulla stessa fronte e la realizzazione della torre delle latrine. I corpi di fabbrica si aggiungono all'impianto precedente che, da semplice cinta che racchiudeva un poderoso torrione, diviene un articolato insieme di strutture abitative disposte attorno ad un'ampia corte. A servizio di questo insieme è concepito un assetto planimetrico in cui la ripartizione degli ambienti e la distribuzione dei percorsi interni si conformano a un aggiornamento funzionale espressione di nuova sensibilità verso più attuali esigenze abitative. Si accentuano i caratteri dell'abitabilità e i criteri idonei a garantire un più confortevole modo di vivere per chi vi dimora. Grandi sale, collegamenti verticali e corridoi mostrano una chiara volontà nel rendere l'uso dei vari corpi di fabbrica sempre più agevole incrementando le comodità. L'edificio che tra questi rappresenta un'evoluzione rispetto ai precedenti è la torre delle latrine. Essa è posta, secondo un'accorta visione progettuale, sopra il canale che ancora oggi scorre a nord lungo il perimetro. Questo tratto è frutto

[31] Sartorio, Cortelazzo 2016, pp. 58-67.
[32] Borettaz 1999, pp. 17- 39.
[33] Orlandoni 1995; Borettaz 1999, pp. 17- 39; Cortelazzo, Perinetti 2011, pp. 23-49.

di una diversa e complessa articolazione di ambienti che dalla costruzione dei corpi di fabbrica nel XV secolo non ha mai avuto pause.[34] La presenza del canale, o meglio la sua sistemazione e inalveazione, ha certamente condizionato la concentrazione in questo settore di attività artigianali strettamente connesse allo sfruttamento della forza idraulica o di strutture la cui presenza d'acqua era funzionale allo smaltimento dei liquami. Del blocco strutturale delle latrine se n'è discusso più volte assegnandolo agli interventi di Georges de Challant,[35] ma alcune particolarità e l'osservazione dei contatti tra i vari corpi di fabbrica permettono di proporre una sua edificazione tempo prima. Il sistema architettonico può essere considerato all'avanguardia ed esempi simili, oltre a quelli sopra citati, devono essere ricercati in complessi di grande prestigio, quali il palazzo dei Papi di Avignone, la torre del Louvre o il castello di Pierrefonds.[36] Si deve altresì constatare come la soluzione adottata, in merito alla dislocazione, si rivelasse quale puntuale accorgimento per esteriorizzare e isolare le latrine rispetto alle sale abitative. L'acqua che scorreva sotto i piccoli vani a salienti costituiva il dispositivo per raccogliere le deiezioni che in tal modo erano rimosse favorendo una costante pulizia, scongiurando l'origine di odori e miasmi.

7. Altri casi

Nel folto gruppo di castelli del territorio ne esistono alcuni che, pur non avendo subìto vere e proprio ricostruzioni, hanno visto porre in atto l'accorpamento delle unità abitative in un determinato settore del fortilizio concentrando gli ambienti residenziali. Esempi in tal senso sono i castelli di Pont-Saint-Martin, Villa-Challand o Cly dove l'insieme delle nuove edificazioni si localizza in un'unica porzione proprio per favorire la comunicazione e i percorsi tra le varie unità abitative sfruttando tra l'altro sempre la zona esposta a sud. L'adeguamento interessa tutti quegli elementi, camini, finestre, latrine e scale, funzionali a un miglioramento di confort e salubrità della vita quotidiana. Tali trasformazioni pur iniziando in qualche caso verso la seconda metà del Trecento troveranno il loro pieno sviluppo solo nel secolo successivo come dimostrato dal caso di Sarriod de La Tour.[37] Un altro elemento che incide nella creazione di nuovi spazi abitativi è da ricercarsi nell'incremento della parcellizzazione della proprietà. Le nuove edificazioni costituiscono, come suggerito, il «frutto, in parte, di un naturale processo di complicazione degli spazi residenziali riconducibile alla rapida crescita numerica dei membri dei consorzi nobiliari che li detenevano».[38] La ramificazione dei lignaggi, come osservato per Ussel o per Arnad, rappresenta un rilevante impulso all'edificazione di nuove costruzioni o alla profonda modifica di quelle già esistenti.

[34] Cortelazzo M., *Castello di Issogne. Settore settentrionale. Analisi stratigrafico strutturale* 2008, relazione Archivio della Soprintendenza.
[35] Orlandoni 1999, pp. 72-73.
[36] Mesqui, Fauchèrre 1992, pp. 45-74 ; Viollet Le Duc 1856, s.v. Latrines.
[37] Cortelazzo 2016a.
[38] Lusso 2014b, p. 27.

8. Il Trecento valdostano e i suoi castelli

Lo sviluppo architettonico del Trecento valdostano si traduce quindi nell'edificazione di corpi strutturali che enfatizzano la volumetria architettonica in una sintesi funzionale che racchiude in se un nuovo concetto di castello quello della fortezza/residenza. A ciò si affianca anche la volontà di attualizzare nuovi criteri di abitabilità, dove gli elementi previsti appartengono a una prassi compositiva in cui lo schema distributivo dei locali abitabili e di servizio è definito a priori. Le scelte progettuali avvertono l'esigenza di prevedere un'adeguata percorribilità tra i locali disponendo l'edificazione di specifici corpi di fabbrica destinati ad accogliere le latrine. In alcune situazioni l'accesso alla latrina è preceduto da uno spazio di piccole dimensioni che poteva essere sfruttato come antibagno, molto vicino ai nostri moderni criteri. L'intento è di predisporre dispositivi atti a migliorare e preservare salubrità e intimità. Si percepisce la volontà d'isolamento e di esteriorizzazione delle latrine che si traduce chiaramente nell'esigenza di allontanare miasmi e odori cui contribuiva anche la chiusura determinata da porte lignee e da tappi sistemati a sigillare il foro della seduta. I problemi olfattivi trovano altresì tentativi di risoluzione attraverso la ventilazione costantemente assicurata da finestre a feritoia in ogni latrina.

Nella disposizione in rapporto a sale e altri vani, ai quali era consentita la presenza di ospiti o visitatori, rimane da chiarire la destinazione pubblica o privata dei servizi igienici. La loro densità e la loro dislocazione, soprattutto quando si affacciano direttamente su grandi sale, parrebbe permettere l'accessibilità a tutti i convitati. Che si trattasse di un problema o un'esigenza che riguardava chiunque, com'è ovvio e naturale, è dimostrato dall'attenzione posta ad Arnad nei confronti della guarnigione di stanza al castello quando si realizza all'ultimo piano della torre delle latrine un vano di qualche metro quadro nel quale sono ricavate una latrina e un camino accessibili direttamente dal camminamento di ronda. L'idea progettuale prevedeva di garantire che gli utilizzatori delle sale nobili e quelli del semplice corpo di guardia potessero usufruire allo stesso modo di servizi igienici e per le guardie di poter sfruttare un locale riscaldato trasformandolo in una sorta di confortevole garitta.

I castelli spesso analizzati per il loro apparato difensivo e militare o per le loro espressioni artistiche e architettoniche trovano solo saltuariamente attenzione per quelle parti che costituivano servizi accessori relativi all'abitabilità, al *confort* e all'igiene corporale.[39] Spesso considerate porzioni sussidiarie e marginali a un edificio, che presenta valenze strutturali di tutt'altro rilievo, esse richiesero un adeguamento o un ripensamento di criteri abitativi ormai desueti.

Un aspetto obbliga a nuovi approfondimenti: stabilire se i modelli di riferimento, per quest'importante cambio di prospettiva dei canoni dell'abitare, debbano ricercarsi in edificazioni di fortilizi legati alle classi sociali più elevate o diversamente se costituiscano il riflesso di una differente mentalità che si andava sviluppando all'interno degli edifici residenziali delle

[39] *Les bains privé* 2001; Mesqui, Amiot, Bon, Brodeur, Carru, Chevet, Faucherre 2001, pp. 7-20.

aree urbane.[40] A tal proposito pare corretto suggerire di «istituire un nesso non solo tra ambiti culturali e politici differenti, ma tra quanto avveniva, a livello architettonico, nei castelli da un lato e in ambiti residenziali urbani o paraurbani dall'altro» nella ricerca di «assonanze formali tra i castelli e alcune categorie di edifici pubblici tipici dell'età comunale».[41] Diviene difficile stabilire l'effettiva presenza di 'debiti culturali' tra gli uni e gli altri e occorre prudenza nel parlare di «travasi di modelli» poiché «nulla vieta di immaginare che certe categorie di palazzi pubblici possano derivare, attraverso un processo di selezione e razionalizzazione funzionale, da quelli di castello».[42]

L'abitabilità, i percorsi interni, le funzioni sanitarie e l'igiene costituiscono, per il periodo considerato e per l'area presa in esame, fattori di rilevante importanza che determinano accorte scelte progettuali nella distribuzione planimetrica dei locali. I modelli costruttivi procedono attraverso l'omologazione di esigenze residenziali dove si concretizzano nuovi canoni edilizi. Si tratta di volumetrie destinate a soddisfare occorrenze igienico-sanitarie che inducono il committente a volere l'esecuzione di un corpo abitativo con determinati parametri. Nell'ambito del territorio valdostano si riconoscono tratti di originalità che mutano necessità corporali in ricerca di *confort* e dove si riconosce un graduale approccio verso una diversa sensibilità agli odori. Molti elementi previsti nel nuovo processo edificatorio esprimono un'evoluta padronanza nel concettualizzare l'edificio anzitempo, studiandone le condizioni e l'esecuzione. L'intento si focalizza verso il conseguimento di un lusso desiderato e fortemente voluto tanto da stabilire scelte architettonico/strutturali di un certo impegno; un arricchimento e un aggiornamento funzionale che cambia le necessità in conforto abitativo. Una sensibilità diversa che espressa dalle più importanti edificazioni del Trecento valdostano predilige la concentrazione dell'insieme delle funzioni in un unico ambito edilizio, dove evoluzione e innovazione tecnica partecipano a pieno titolo alla creazione di una sempre più progredita residenza aristocratica.

[40] Per crescita di consapevolezza e diversa sensibilità verso l'igiene, in particolare i rifiuti urbani Sori 2001; Greci 1990, pp. 439-464. Per l'area piemontese Cortelazzo 2006, pp. 375-378.

[41] Lusso 2018, p. 108.

[42] *Ibidem*, p. 109.

Bibliografia

Barbero A., 2002, *Il ducato di Savoia. Amministrazione e corte di uno stato franco-italiano*, Roma-Bari.

Bertolin R., 2000, *I "de Arnado", signori di Arnad (sec. XII-XIV). Note storiche*, «Bulletin de l'Académie Saint-Anselme», VII, pp. 553-592.

Bertolin R., 2004, *Arnad: dalla casa forte della Costa al castello Vallaise. L'evoluzione della dimora e gli inventari del suo mobilio*, «Archivum Augustanum», V, pp. 7-128.

Bertolin R., 2007, *Il castello superiore di Arnad. Note storiche*, «Archivum Augustanum», VII, pp. 141-185.

Blondel L., 1935, *L'architecture militaire au temps de Pierre II de Savoie – Les Donjon circulaires*, t. XIII, Genève, pp. 271-321.

Bordone R., Sergi G., 2009, *Dieci secoli di Medioevo*, Torino.

Borettaz O., 1999, *Il castello, la comunità, i signori*, in S. Barberi (a cura di), *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo*, Torino, pp. 17- 39.

Carocci S., 2016, *Il dibattito teorico sulla "Congiuntura del Trecento"*, «Archeologia Medievale», XLIII, pp. 17-32.

Cortelazzo M., 2006, *Dallo smaltimento dei rifiuti alla storia sociale. Informazioni da alcuni contesti del medioevo piemontese*, in N. Cucuzza, M. Medri (a cura di), *Archeologie. Studi in Onore di Tiziano Mannoni*, Bari, pp. 375-378.

Cortelazzo M., 2012, *Dinamiche di cantiere, tecniche costruttive e possesso territoriale nell'edificazione delle torri valdostane tra XI e XIII secolo*, in G.P. Brogiolo, G. Gentilini (a cura di), *Tecniche murarie e cantieri del romanico nell'Italia settentrionale*, «Archeologia dell'Architettura», XVII, pp. 9-31.

Cortelazzo M., 2016a, *Castello Sarriod de La Tour: dalla torre incastellata del XIII secolo alla dimora residenziale del tempo di Amedeo VIII*, in *Il tempo di Amedeo VIII in Valle d'Aosta*, Atti della Giornata di Studi (Aosta 2016), in c.s.

Cortelazzo M., 2016b, *Circolazione di saperi e maestranze nei territori sabaudi del Duecento*, in *Archeologia del movimento. Circulation des hommes et des biens dans les Alpes*, «Bulletin d'Études Préhistoriques et Archéologiques Alpines», XXVII, pp. 93-110.

Cortelazzo M., 2017, *La metamorfosi di un paesaggio alpino: l'incastellamento valdostano tra X e XIII secolo*, «Bulletin d'Études Préhistoriques et Archéologiques Alpines», XXVIII, pp. 181-220.

Cortelazzo M., 2019, *La pietra ollare: architettura scultura e reimpiego di una pietra alpina*, in *Le vie della pietra. Estrazione e diffusione delle pietre da opera alpine dall'età romana all'età moderna*, Mergozzo, pp. 221-246.

Cortelazzo M., Perinetti R., 2011, *L'evoluzione del castello di Issogne prima di Georges de Challant*, in R. Bordon, O. Borettaz, M.R. Colliard, V.M. Vallet (a cura di), *Georges de Challant: priore illuminato*, Atti delle Giornate di Celebrazione del V Centenario della morte (1509-2009), (Issogne – Aosta 2009), Aosta, pp. 23-49.

De Raemy D., 2004, *Châteaux, donjons et grandes tours dans les États de Savoie (1230-1330). Un modèle: le château d'Yverdon*, «Cahiers d'archéologie romande», 98-99, voll. I-II, pp. 296-315.

Donato G., 2013, *Problemi della pietra verde nella scultura e nel decoro architettonico tra medioevo e rinascimento: valli di Lanzo e arco alpino occidentale*, in M. Rossi, A. Gattiglia (a cura di), *Terre rosse, pietre verdi e blu cobalto. Miniere a Usseglio. Seconda raccolta di studi*, Usseglio, pp. 145-164.

Fragmenta Picta 2003 = *Fragmenta Picta*: *testimonianze pittoriche dal castello di Quart, secoli XIII-XVI*, a cura di E. Rossetti Brezzi, Aosta.

Frutaz F.G., 1899, *Le château de Châtillon et l'inventaire de son mobilier au XVIe siècle*, Aosta.

Gagniere S., 1965, *Le palais des papes d'Avignon*, Paris.

Greci R., 1990, *Il problema dello smaltimento dei rifiuti nei centri urbani dell'Italia medievale*, in *Città e servizi sociali nell'Italia dei secoli XII-XV*, Pistoia, pp. 439-464.

Les Bains privé 2001 = *Les Bains privés au Moyen âge et à la Renaissance*, «Bulletin Monumental», 159, 1.

Lusso E., 2014a, *Tra Savoia, Galles e Provenza.* Magistri *costruttori e modelli architettonici in castelli del Piemonte duecentesco*, in A. Warm Mind-Shake (a cura di), *Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, Torino, pp. 301-311.

Lusso E., 2014b, *"Qualitates castri". Architettura e funzione nei castelli dei secoli XII-XIII*, «Langhe Roero Monferrato. Cultura materiale, società, territorio», V, 9, pp. 23-38.

Lusso E., 2018, *Castelli, palazzi di castello e palazzi urbani in Piemonte tra XIII e XIV secolo*, «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura», II, 3, pp. 104-112.

Mesqui J., 2019, *Le château de Verrès en 1390 et l'architecture seigneuriale en Val d'Aoste du XIe siècle au XVe siècle*, «Bulletin Monumental», 177, 3, pp. 219-250.

Mesqui J., Faucherre N., 1992, *L'hygiène dans les châteaux forts au moyen âge*, in *La vie des châteaux*, Le Bugue, pp 45-71.

Mesqui J., Amiot C., Bon Ph., Brodeur J., Carru D., Chevet P., Faucherre N., Marchant S., 2001, *L'étuve dans les châteaux et palais du Moyen Âge en France*, in *Les Bains privés,* «Bulletin Monumental», 159, 1, pp. 7-20.

Mochet J.C., 1968, *Porfil historial et diagraphique de la très antique cité d'Aouste* [1650 ca.], a cura di J.C. Perrin, Aosta.

Molinari A., 2016, *La "Congiuntura del Trecento" e le fonti materiali. Note introduttive*, «Archeologia Medievale», XLIII, pp. 9-16.

Nigra C., 1975, *Castelli della Valle d'Aosta*, Aosta.

Orlandoni B, 1995, *Architettura in Valle d'Aosta. Il romanico e il gotico. Dalla costruzione della cattedrale ottoniana alle committenze di Ibleto e Bonifacio di Challant 1000-1420*, Ivrea.

Orlandoni B., 1999, *Nuovi elementi per una lettura della crescita e delle trasformazioni del castello di Issogne dal XIII al XVI secolo*, in S. Barberi (a cura di), *Il castello di Issogne in Valle d'Aosta. Diciotto secoli di storia e quarant'anni di storicismo,* Torino, pp. 69-76.

Perinetti R., 1999, *Il castello di Ussel*, in L. Perissinotti, M. Leonetti Luparini, R. Perinetti, V. Bertone (a cura di), *Alfredo d'Andrade. L'opera dipinta e il restauro architettonico in Valle d'Aosta tra il XIX e il XX secolo*, Quart, pp. 38-56.

Pierre II de Savoie 2000 = *Pierre II de Savoie. 'Le Petit Charlemagne' († 1268)*, Atti del Colloquio di Losanna (Losanna 1997), a cura di B. Andenmatten, A. Paravicini Bagliani, E. Pibiri, Lausanne.

Pousthomis B., Pousthomis-Dalle N., 2002, *La « Tour d'Arles » de Caussade (Tarn-et-Garonne): étude archéologique d'une maison patricienne de la fin du XIIIe siècle*, in *Les Demeures urbaines patriciennes et aristocratiques (XIIe-XIVe siècles),* «Bulletin Monumental», 160,1, pp. 71-87.

Rivolin J.G., 2003, *Momenti di storia: i signori di Quart e i Sarriod de La Tour*, in *Fragmenta Picta*. *Castello di Sarriod de La Tour*, Aosta, pp. 10-11.

Rivolin J.G., 1999, *Appunti di storia della Valle d'Aosta. I - Antichità e Medio Evo*, Aosta.

Rossetti Brezzi E., 2003, *La pittura gotica in Valle d'Aosta*, in *Fragmenta Picta. Castello di Sarriod de La Tour*, Aosta.

Sartorio G., Cortelazzo M., 2016, *Interventi archeologici al castello di Verrès: indizi e considerazioni per nuove interpretazioni sull'evoluzione storica e strutturale*, «Bollettino della Soprintendenza per i beni e le attività culturali», 12/2015, pp. 58-67.

Settia A.A., 2017, *Castelli medievali*, Bologna.

Solarino C., 2012, *La casaforte-castello di Saint-Marcel: le fonti per un'indagine storico-archivistica*, in *AVER. Anciens vestiges en ruine. Colloque de clôture du projet*, Aosta, pp. 131-142.

Sori E., 2001, *La città e i rifiuti. Ecologia urbana dal Medioevo al primo Novecento*, Bologna.

Taylor A.J., 1963, *Some notes on the Savoyard in north Wales, 1277-1300, with special reference to the savoyard element in the construction of Harlech castle*, «Genava», 11, pp. 309-312.

Vallet V.M., 2018, *Tracce di cultura cortese nell'arco alpino occidentale: linguaggi e testimonianze figurative in Valle d'Aosta tra Duecento e Trecento*, in S. Castronovo (a cura di), *Carlomagno va alla guerra. Le pitture del castello di Cruet e il Medioevo cavalleresco tra Italia e Francia*, Catalogo della mostra (Torino 2018), Novara, pp. 60-73.

Viollet Le Duc E., 1856, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, t.6, Paris.

Zanolli O., 1974, *Les testaments des Seigneurs de Challant. Tome premier*, Aoste.

Zanolli O., 1975, *La date de fondation du château d'Ussel*, «Archivum Augustanum», 7, pp. 332-336.

Zanotto A., 1980, *Castelli valdostani*, Quart.



fig. I – Monterosso al mare (SP). La torre ‘rotonda’: è evidente l’addossamento della parete curvilinea di chiusura alla precedente torre scudata (a sinistra nella foto, foto dell’autrice).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d3

Anna Boato

Opere difensive trecentesche nella Repubblica di Genova

Il presente studio prende le mosse dalla recente analisi di due torri, una circolare e una quadrangolare, situate a Monterosso, borgo delle Cinque Terre, nella Liguria di Levante. La loro origine come torri scudate presumibilmente trecentesche, la scarsa conoscenza dei sistemi fortificati di questa parte del territorio, l'altrettanto scarsa conoscenza delle tipologie e delle tecniche costruttive proprie di questo periodo storico hanno suggerito di rivolgere l'attenzione ad altre fortificazioni della Liguria orientale per individuare i loro eventuali punti di contatto.

L'indagine, oltre a fornire preliminari elementi di comparazione, offre alcuni spunti per il prosieguo delle ricerche. Da un lato appare giunto il momento di chiarire la diffusione spaziale e temporale della cosiddetta muratura "a cantieri",[1] di cui si è riscontrato l'uso nelle strutture esaminate: a Genova essa sembra costituire una tecnica di transizione tra le murature a corsi tipiche del medioevo e quelle caotiche proprie dell'età moderna,[2] mentre nella riviera orientale, dove è adottata in epoca più precoce, sembra piuttosto configurarsi come un'alternativa alle prime. D'altra parte, la mancanza di un abaco strutturato dei caratteri architettonici, costruttivi e funzionali di queste strutture (cortine, torri scudate, cammini di ronda, parapetti merlati, feritoie, …) rende difficile riconoscere evoluzioni e compresenze: sembra quindi importante approfondire l'analisi di questi stessi e di altri sistemi difensivi coevi, finora trascurati non solo dagli studiosi, ma spesso anche dalle popolazioni che li hanno in custodia.

1. Le torri scudate di Monterosso al Mare (SP)

Le due torri studiate a Monterosso,[3] poste rispettivamente verso mare e verso monte rispetto al crinale che ospita il castello (oggi cimitero), appartenevano senza dubbio al sistema difensivo medievale (*fig.* 1). Il *castrum* di Monterosso è citato per la prima volta nel 1245, quando viene ispezionato dai delegati del Podestà genovese, e, alla fine di quel secolo e in quello successivo, in relazione alle case private esistenti al suo interno (*in castro Montisrubei*). Tuttavia le fonti nulla ci dicono sulla sua consistenza o conformazione.

Entrambe le torri sono frutto di una significativa trasformazione, a seguito della quale le precedenti forme aperte vennero 'completate' con l'aggiunta di una parete (*fig.* I), a cui si appoggiarono nuovi orizzontamenti voltati. Nel caso della torre 'rotonda' (che non è propriamente tale), si osserva

[1] Così denominata in Russo 1996. Nello stesso volume, Giuseppe Fiengo (p. 62) ne fissava la cronologia tra tardo medioevo e XVII secolo, ma studi successivi ne hanno dimostrato la presenza fin dal XIII secolo (Miraglia 2012). Cfr. anche Boato 2021.

[2] La si è notata nelle mura di mare cinquecentesche (Grossi Bianchi, Poleggi 1987, tav. XVII), visibili lungo via delle Marina, e nella chiesa di Santa Maria delle Grazie la Nuova, costruita a cavallo tra XV e XVI secolo (Boato 2005, p. 62).

[3] Cfr. Boato 2019 e il relativo volume, con bibliografia e indicazione delle fonti.



fig. 1 – Monterosso al mare (SP). Le torri del sistema fortificato, vista da monte. In primo piano la torre nord (foto di Maddalena Cerruti).

come la parte a U verso mare, coincidente con la originaria torre scudata, fosse dotata di feritoie da balestra, con fessura di tiro di altezza limitata e svasatura solo verso l'interno, e di una merlatura sommitale anch'essa adeguata all'utilizzo di balestre o archi. Nella parete aggiunta, così come nella nuova merlatura ottenuta modificando quella precedente, si notano invece feritoie da arma da fuoco, con svasatura anche verso l'esterno. In tale parete si apre una porta di accesso posta in corrispondenza del primo piano, controllata da una soprastante caditoia.

Tale torre, oggi isolata, sembra da mettersi in relazione con la cinta muraria citata da Jacopo Bracelli nei primi decenni del XV secolo (*oppidum arduo muro tutum*) e rappresentata dal cartografo Matteo Vinzoni (1773), quando sopravviveva per buona parte del suo sviluppo, come un ampio recinto dotato di torri o baluardi a profilo curvo e quadrangolare. La torre nord, soprastante il sentiero di accesso all'area cintata, è stata il secondo oggetto delle indagini.

Questa imponente torre ha caratteristiche in gran parte simili a quelle evidenziate nella torre 'rotonda': feritoie da balestra nella parte aperta, trasformazione della merlatura sommitale con nuova caditoia, nuova porta di accesso in posizione soprelevata nella parete aggiunta. In questo caso, però, si conserva anche il cammino di ronda che dalle mura (di cui è a malapena visibile un tratto immerso nella vegetazione infestante) dava accesso alla

torre. Esso è impostato, con un ridotto sbalzo murario, su un grande arco in mattoni, così come in mattoni è l'arco della porta di accesso. La datazione mensiocronologica[4] di quest'ultimo e degli stipiti delle feritoie ha fornito una datazione al 1360+/- 50 anni, arco cronologico a cui si può preliminarmente ricondurre anche la torre 'rotonda', per le analogie già viste e per la somiglianza della tecnica muraria impiegata. Quella della torre 'rotonda' è composta da elementi lapidei eterogenei misti a laterizi, disposti in parte a filari, ancorché irregolari, riportati a tratti su più evidenti livelli orizzontali. Le murature della torre nord, anch'esse costituite da materiale eterogeneo con numerosi conci accuratamente spianati di evidente riuso, in particolare nei cantonali, hanno anch'esse una tessitura tendenzialmente "a cantieri", ossia con periodici ripianamenti.

2. Le mura di Levanto (SP)

Separato da Monterosso dal promontorio del Mesco, il territorio di Levanto, in origine tra i possedimenti della signoria dei Da Passano, entrò a far parte fin dal XII secolo della sfera di influenza genovese, sulla base di successivi accordi stipulati da questa famiglia signorile.[5] Nel XIII secolo gli abitanti di Levanto, insieme ai loro signori, divennero di diritto *cives Janue*, acquisendo i privilegi di questi ultimi, e nacque la Podestaria di Levanto, dotata di una certa autonomia di governo.[6] Tra il 1259 e il 1265 i genovesi provvidero a costruire le Mura[7] che proteggevano sul lato verso monte l'abitato e il porto-canale con i suoi magazzini. È su quest'ultimo che, nel corso del medioevo, si basò la fortuna del borgo, divenuto, per la sua favorevole posizione geografica, importante punto di interscambio tra i traffici marittimi e quelli terrestri verso la pianura Padana.[8]

Le mura medievali sono conservate in diversi tratti del loro percorso. Esse risultano dotate di una torre circolare posta nel punto più elevato (la cosiddetta torre dell'Orologio) e di diverse torri quadrangolari scudate, due delle quali poste sulle opposte sponde del torrente Cantarana, allo sbocco del quale si trovava il porto e dove è situata la cosiddetta Porta del Fossato o dell'Acqua. Nelle mura e nelle torri si notano feritoie identificabili come arciere o balestriere.

L'analisi dei mattoni degli archi pensili che reggono il cammino di ronda delle mura nel tratto adiacente alla torre dell'Orologio (*fig.* 2) ha fornito, per confronto con la curva mensiocronologica genovese,[9] una datazione al 1300+/-20 anni,[10] non troppo lontana da quella indicata dalle fonti.

In attesa di uno studio più approfondito di questo interessante sistema difensivo e di ulteriori datazioni archeologiche o archeometriche che preci-

4 Per i fondamenti dello strumento cfr. Mannoni, Milanese 1988.
5 Pavoni 1989.
6 Casini 1978, p. 33; Pavoni 1989, p. 461.
7 L'erezione delle mura si inquadra nella necessità di fortificazione di questa parte della Riviera Orientale per contrastare le mire espansionistiche di Pisa e delle signorie rivali, che in più occasioni occuparono e saccheggiarono il territorio (Casini 1978, pp. 52, 54, 57).
8 Mannoni 1998.
9 Mannoni, Milanese 1988; Pittaluga 2009.
10 L'analisi è stata condotta nell'ambito dell'Istituto di Storia della Cultura Materiale in occasione del restauro degli anni '90 circa.



fig. 2 – Levanto (SP). Le mura di nei pressi della torre dell'Orologio, lato interno (foto dell'autrice).

sino la sua datazione e le sue fasi costruttive, si può osservare che nei tratti adiacenti alla torre dell'Orologio le mura sono costruite con una muratura abbastanza regolare, caratterizzata dalla presenza di materiale lapideo eterogeneo per litotipo, forma e dimensioni, con una abbondante quantità di grossi ciottoli, talvolta spaccati, e rari laterizi perlopiù frammentari. La tessitura si contraddistingue per una posa a filari abbastanza continui, sebbene diseguali nella loro altezza e talvolta sdoppiati. I materiali più piccoli (scaglie lapidee, laterizi) sono disposti talvolta a formare dei veri e propri corsi sottili intervallati a quelli di maggior altezza, ma sono anche utilizzati per livellare periodicamente la muratura colmando i vuoti lasciati dall'accostamento degli elementi più grossi e irregolari.

Nelle parti delle mura sottostanti il castello il medesimo tipo di materiale è disposto secondo evidenti orizzontamenti periodici, con la tecnica "a cantieri" già menzionata. Tra un orizzontamento e l'altro il materiale è accostato con minore attenzione nella scelta delle altezze, che comunque si compensano le une con le altre per tornare in piano ogni 2-5 'corsi'.

Questa piccola differenza di tessitura corrisponde anche a una differente soluzione della parte sommitale: benché in questa parte i merli non si siano conservati, si osserva che la muratura, per ospitare il soprastante cammino di ronda, si allarga secondo un profilo inclinato, con un sistema utilizzato anche nelle vicine mura di La Spezia.

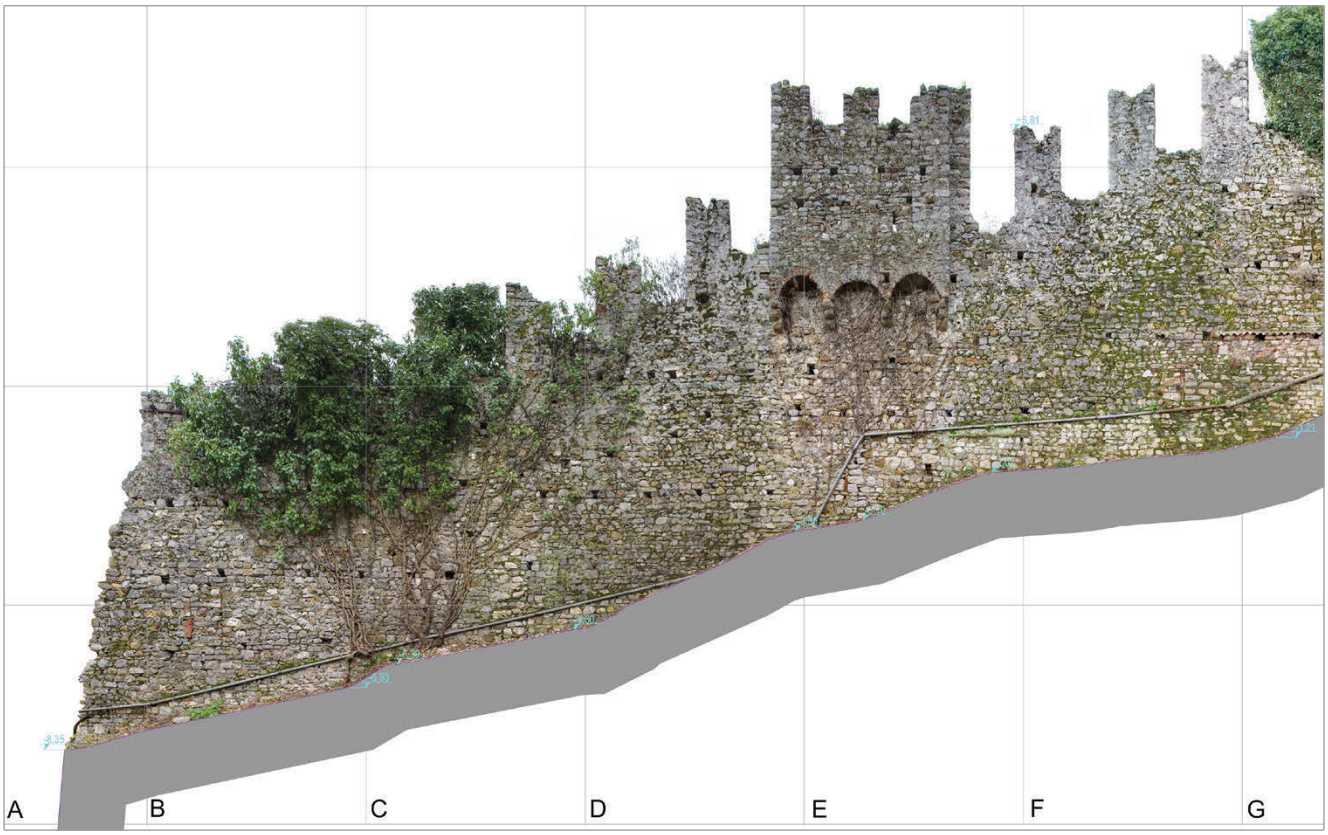


fig. 3 – La Spezia. Le mura, lato esterno (stralcio del fotopiano eseguito in occasione del restauro, gentilmente fornito dall'arch. Augusto Marchioni).

3. Le mura di La Spezia

La città di La Spezia, nell'estremo levante ligure, era nel medioevo un piccolo borgo di non grande importanza. Nell'ambito delle contese con nemici interni ed esterni che videro Genova impossessarsi progressivamente di questa parte della Liguria, intorno al 1262 Niccolò Fieschi dei Conti di Lavagna, signoria in continuo contrasto con Genova, diede inizio alla costruzione di una fortificazione sulla collina del Poggio, per rendere sicura la sua nuova capitale, acquistata nel 1252.[11]

Nel 1273 i Genovesi, guidati da Oberto Doria, occuparono il *castrum* di Spezia e lo distrussero,[12] appropriandosi quindi di questo territorio, la cui acquisizione, insieme agli altri feudi dei Fieschi in Lunigiana, venne sancita da un successivo accordo.[13] Dopo un nuovo episodio di distruzione e di breve occupazione del borgo nel 1365 ad opera della compagnia di ventura di Ambrogio Visconti,[14] nel 1371 la comunità locale, già costituitasi in Podestaria (1343), chiese al governo centrale autorizzazione a riunirsi alla vicina e più antica Podestaria di Carpena. Dall'atto relativo a tale unione sappiamo non solo dell'ormai acquisita predominanza del borgo sul territorio circostante, dovuta alla sua favorevole posizione, ma anche della costruzione delle mura (*Spedia murari debeat*), in relazione alle quali si dovevano demolire case, occupare terreni e pagare indennizzi, il tutto a spese delle comunità coinvolte («occasione domorum diruptarum, aliarum terrarum et possessionum devastatarum et occupatarum castro muris fossis

[11] Marmori 1974, p. 596; Mazzini 1981.
[12] «ipsum captum fecit dirrui et igne succendi» (*Annali Genovesi* 1926, ad annum).
[13] Cevini 1984, p. 168; Fara 1983, p. 9.
[14] Mazzini 1896, p. 3.

Spedie»).[15] Le mura, che si congiungevano al coevo castello di San Giorgio («veniendo versus castrum Spedie»), si sviluppavano secondo un ampio percorso rettangolare dotato di porte sormontate da torri, a cingere la piana posta tra il poggio e l'arenile.[16] Interessante il fatto che una di tali torri «di 100 e più palmi (N.d.A. 25 m) […] posta sopra la porta che conduce a Genova» quando venne demolita nel 1767, si dimostrò di robustezza tale da mettere a dura prova le capacità di chi eseguì il lavoro.[17]

Riparate una prima volta nel 1443, quando già risultavano parzialmente in rovina («locus Spedie habet muros ruinosus et caret aliquibus turribus necessariis»),[18] vennero rinnovate nel 1607, ricostruendone una gran parte con baluardi adeguati ai sistemi offensivi e difensivi del tempo.[19] Negli stessi anni venne anche aggiornato il castello di San Giorgio, rinforzando ulteriormente il nuovo corpo di fabbrica dotato di bastioni angolari costruito nel 1554 intorno alla fortificazione trecentesca.[20]

Delle mura medievali rimane oggi un tratto piuttosto breve (circa 50 m), ma abbastanza ben conservato, che dal castello scende verso mare, lungo un pendio piuttosto acclive.[21]

La cortina superstite appare piuttosto omogenea per tutta la sua estensione: con una altezza da terra tra i 5 e i 7 m alla quota del camminamento di ronda, essa è dotata di una sequenza di merli a coda di rondine, di alcune feritoie da balestra e di una bertesca per la difesa piombante, in un punto in cui, stranamente, non era presente alcun accesso (*fig.* 3).[22]

I paramenti murari, leggibili su entrambi i lati delle mura, denotano l'adozione di una tecnica muraria a corsi, realizzata con l'uso di elementi lapidei piuttosto irregolari sia come litotipi, sia come forma e dimensioni. Elementi tendenzialmente parallelepipedi si alternano a pezzi irregolari a spigoli vivi e ad altri più tondeggianti a formare filari oscillanti, talvolta sdoppiati o, piuttosto, abbinati: in diversi punti si nota infatti la presenza di elementi lastriformi o di grosse scaglie a compensare le altezze carenti delle pietre utilizzate. L'insieme non sembra dunque opera di scalpellini, ma piuttosto di bravi muratori, attenti alla selezione dei pezzi per una loro ordinata posa in opera, con il ricorso, tutt'al più, a qualche intervento di sommaria regolarizzazione. Un elemento squadrato e spianato è presente

15 *Ibidem*, pp. 5-6; Cevini 1984, p. 168.

16 Mazzini 1896, p. 8.

17 «vi fu necessario di molta spesa, e di non poca fatica per atterrarla, poiché era di una materia molto forte» (Mazzini 1896, p. 9, da un ms. del XVIII secolo di proprietà dell'autore).

18 *Ibidem*, pp. 10-11.

19 «quanto al luogo della Spetia troviamo ch'egli non è cinto d'ogni intorno di mura, mancando le cortine et i baluardi per spatio di quasi la mettà del circuito, e quelle che vi sono restano tanto deboli, et basse, che non solamente sono soggette ad ogni leggiera bateria, ma a scalare ancora, et li baluardi non sono baluardi, ma semplici fianchi» (Marmori 1974, p. 602, n. 5, da una relazione (1605) in Archivio di Stato di Genova). Il percorso delle mura così aggiornate è rappresentato in Vinzoni 1773. Cfr. Rossini 1998, fig. 14 per una ricostruzione planimetrica al XVII secolo con indicato il percorso delle mura trecentesche demolite.

20 Marmori 1974, pp. 599-602; Rossini 1998.

21 In occasione del recente restauro delle mura è stata eseguita da Gianfranco Berghich una lettura stratigrafica che si auspica venga pubblicata. Si ringrazia Augusto Marchioni per la documentazione di rilievo fornita.

22 La bertesca poteva comunque risultare utile al controllo della cortina in una zona intermedia del suo sviluppo.

nello stipite di una delle feritoie, ma la sua unicità lo denota come elemento di probabile recupero.

Tale tecnica appare congruente con la datazione al XIV secolo suggerita dai documenti e concordemente accettata dagli studiosi. Resta da verificare la presenza di eventuali interventi di adeguamento o sistemazione successiva, in particolare per quanto riguarda la merlatura, coperta da ampi residui di intonaco (su cui si notano stilature orizzontali a simulare un paramento in opera quadrata), o la bertesca, in cui sono utilizzati mattoni negli archi pensili e sporadicamente nella muratura, ma la cui tessitura muraria è comunque caratterizzata dalla presenza di corsi analoghi ai precedenti.

Si può ancora osservare la particolare fattura del camminamento di ronda ottenuto ampliando lo spessore della cortina (pari a circa 90 cm) tramite la progressiva disposizione a sporgere dei corsi lapidei, in modo analogo a quanto rilevato a Levanto, nella torre nord di Monterosso e in altre fortificazioni della provincia di La Spezia.[23] Lo spazio occupato dalla merlatura (spessa circa 45 cm) viene così compensato dalla parte a sbalzo, ottenendo un passaggio di circa 90 cm-1 metro.

4. L'ampliamento delle Mura genovesi

Anche a Genova, il Trecento costituisce un momento importante nella storia delle fortificazioni: è in questo secolo, infatti, che i due borghi esterni alla cinta detta del Barbarossa (1158), divenuti ormai popolosi, vennero circondati da mura.[24]

Le mura trecentesche verranno poi totalmente ricostruite nel corso di un aggiornamento cinquecentesco del sistema difensivo; di esse, quindi, non si conserva nulla, ma abbiamo interessanti informazioni grazie ai documenti d'archivio, ad alcune vedute e a un rilievo planimetrico di Antonio da Sangallo il Giovane del 1537 circa.[25] Le raffigurazioni tramandano l'immagine di una cinta merlata, intervallata da torri anch'esse merlate, che Cristoforo Grassi rappresenta con le basi aperte da ampi archivolti. La planimetria di Sangallo, relativa a un tratto del settore orientale, raffigura la torre di Luccoli (facente forse parte della cinta più antica), con una forma semicircolare aperta[26] e le altre, appartenenti al circuito trecentesco, con forme quadrangolari sia aperte (le porte) sia chiuse (torre con feritoie su tre lati, tra la porta dell'Acquasola e quella dell'Olivella). Nei punti in cui il percorso cambiava direzione trovavano poste delle *guardiole*.

Per quanto riguarda l'ampliamento a Levante sappiamo che in un primo tempo, sotto la minaccia di Castruccio signore di Lucca (1320), venne co-

[23] Ad esempio in una parte della cinta del castello malaspiniano di Madrignano (XIII-XIV secolo).

[24] Grossi Bianchi, Poleggi 1987, tav. VI e n. 54 a p. 130.

[25] Sciamanna 2015, pp. 20-22; vedute di: Cristoforo de Grassi, 1597 circa (copia di veduta del 1481), M. Wolgemut, 1493, Anonimo, 1543 circa, riprodotte in Poleggi 1982; Grossi Bianchi, Poleggi 1987, fig. 165.

[26] Che tale torre fosse aperta è testimoniato anche dagli annali di Giovanni Stella, in cui si afferma che nel 1414 i De Montaldo, suoi occupanti nel corso di una sanguinosa guerra civile, la fortificarono con palizzate lignee: «Et si turris Luculi lapso tempore versus urbem fuit in totum aperta, eam fortem cum lignis et tabulis confestim egerunt» (Stella 1730, col. 1255).

struita affrettatamente una spessa difesa di legno e terra («obstaculum forte et altum, septem pedum in latitudine, ex lignis et terra»), per la difficoltà di procurarsi la calce necessaria. Nel 1327 la nuova cinta intorno al colle di Carignano venne però ricostruita in muratura di pietre e calce («Quod quidem opus deinde calcem et lapidibus perfectus structum fuit de Anno MCCCXXVII»), dotandola di tre torri a controllo delle porte e di fossati esterni.[27]

Tra 1346 e 1347 venne completata l'opera difensiva a ponente.[28] Due contratti, risalenti al 1345 e stipulati tra 4 *sapientes,* delegati del Comune di Genova, e due diversi gruppi di *magistri*, illustrano il percorso e le caratteristiche costruttive di tale parte del circuito, anch'esso dotato di torri di controllo e porte.[29] La robusta muraglia prevista (*murum grossum*) doveva avere un'altezza variabile tra i 18 e i 30 palmi (tra 4,5 e 15 m circa), evidentemente in relazione all'andamento altimetrico del suo percorso. Lo spessore alla base di 6 palmi (1,5 m) e si ampliava di circa 25 cm, alla quota del camino di ronda, dove raggiungeva i 7 palmi (forse, vista l'assenza di precisazioni, con un semplice sbalzo inclinato come riscontrato a La Spezia, Levanto e Monterosso)[30]. Del parapetto merlato non si fornisce lo spessore, su cui dovranno esprimersi a tempo debito i 4 sapienti («qui parapetus et merli sint grositudinis in arbitrio dictorum quatuor sapientium»), ma si precisano le altezze (1,25 m tra un merlo e l'altro e 2,25 m in corrispondenza dei merli). Le torri dovevano raggiungere la stessa altezza della merlatura ed essere dotate di scale, non sappiamo in quale materiale, e di ogni altra opera necessaria. Le cortine e le torri erano dotate di feritoie da balestra (*balistrerias)* e di porte, ubicate laddove deciso dai sapienti. Tutto l'opera doveva essere dotata di fondazioni robuste («faciendo bona et suficientia afondamenta») e la terra derivante dagli scavi preparatori doveva essere buttata dalla parte della città («et terram que exiet de afundamentis predictis proicere et proici facere deversus partem civitatis»). Non manca il richiamo alla necessaria 'bontà' dei materiali che dovevano essere forniti dagli esecutori: «de bonis lapidibus et suficientibus et de bona malta sufficienti». I mattoni e gli elementi in ferro erano invece forniti dalla committenza («ferramenta autem ad dictam operam necesaria et maonos sive lateres necesarios in predictis haec dicti sapientes sive dictum Comune dictis magistris dare et tradere tenentur»), ciò che fa apparire questi materiali come speciali, per il loro costo o per le loro caratteristiche.

Le dettagliate informazioni fornite da questi documenti risultano complementari, ma anche coerenti, con ciò che si è osservato nell'esame diretto delle fortificazioni trecentesche, aiutando a delineare i contorni di una stagione costruttiva che, benché si differenzi tra capoluogo e borghi della riviera per capacità di spesa e grandiosità delle opere, trova sicuramente punti di contatto nella consolidata condivisione della cultura tecnica e nella sorveglianza, anche a distanza, che Genova esercitava sulle opere necessarie alla sicurezza del territorio da essa amministrato.

[27] *Ibidem*, anni 1320 e 1327.

[28] *Ibidem*, *ad annum.*

[29] ASGe, Notai Antichi 228, cc. 98*r.*/99*r.* e cc. 99*r.*/99*v.,* 9 novembre 1345.

[30] Analoga soluzione è anche a Vernazza (sempre nelle Cinque Terre) in un breve tratto di mura dietro l'ex-convento di San Francesco.

Bibliografia

Annali Genovesi 1926 = *Annali Genovesi di Caffaro e de' suoi continuatori, vol. IV dal 1251 al 1279*, a cura di C. Imperiale di Sant'Angelo, Roma.

Boato A., 2005, *Costruire "alla moderna". Materiali e tecniche a Genova tra XV e XVI secolo*, Sesto Fiorentino (FI).

Boato A., 2019, *Due torri a confronto: indagini conoscitive sul sistema difensivo medievale di Monterosso*, in P.M. De Marchi, D. Francescano (a cura di), *Monterosso: la riscoperta dell'antico. Tra ricerca storica e nuova progettualità*, Quingentole (MN), pp. 33-43.

Boato A., 2021, *Murature "a cantieri": osservazioni e prospettive di ricerca in Liguria*, in Iscum (a cura di), *Tiziano Mannoni. Attualità e sviluppi di metodi e idee*, Sesto Fiorentino (FI), vol. 1, pp. 321-328.

Busco G., 2017, *Levanto. Guida del Borgo e dei centri storici della Valle*, La Spezia.

Casini A., 1978, *Più di mille anni di storia di Levanto*, s.l.

Cevini P., 1984, *La Spezia*, Genova.

Faggioni G., 2008, *Fortificazioni in Provincia della Spezia. 2000 anni di architettura militare*, Milano.

Fara A., 1983, *La Spezia*, Roma-Bari.

Grossi Bianchi L., Poleggi E., 1987, *Una città portuale del Medioevo. Genova nei secoli X-XVI*, Genova, ed. originale 1979.

Mannoni T., 1998, *Risorse naturali ed eventi storici che hanno caratterizzato il patrimonio culturale di Levanto*, «Quaderni levantesi», 1, pp. 8-15.

Mannoni T., Milanese M., 1988, *Mensiocronologia*, in R. Francovich, R. Parenti (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti*, Sesto Fiorentino (FI), pp. 383-402.

Marmori F., 1974, *Provincia della Spezia*, in *I castelli della Liguria*, Genova, vol. II.

Mazzini U., 1896, *Delle antiche mura della Spezia*, Lipsia.

Mazzini U., 1981, *Storia del Golfo della Spezia (inedito postumo ed altri scritti)*, La Spezia.

Miraglia F., 2012, *Atlante delle tecniche costruttive di Terra di Lavoro. Murature in tufo grigio (XII-XV secolo)*, Marina di Minturno (LT).

Pavoni R., 1989, *Signori della Liguria orientale: i Passano e i Lagneto*, in *La Storia dei Genovesi*, Atti del Convegno sui ceti dirigenti nelle Istituzioni della Repubblica di Genova (Genova 1988), Genova, pp. 451-484.

Pittaluga D., 2009, *La mensiocronologia dei mattoni. Per datare, per conoscere e per comprendere le strutture storiche,* Genova.

Poleggi E., 1982, *Paesaggio e immagine di Genova*, Genova.

Rossini G., 1998, *Il Castello di S. Giorgio alla Spezia: dal restauro al riuso*, Bologna.

Russo M., 1996, *Apparecchi murari «a cantieri» del XVI secolo in Napoli*, in S. Della Torre (a cura di), *Storia delle tecniche murarie e tutela del costruito. Esperienze e questioni di metodo*, Milano, pp. 83-96.

Sciamanna F., 2015, *Dalla cinta del XIV secolo alla cinta del XVI secolo*, in P. Melli (a cura di), *Archeologia metropolitana. Principe*, Torino, pp. 20-26.

Stella G., 1730, *Annales Genuenses*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, tomo XVII, Milano.

Vinzoni M., 1773, *Il dominio della Serenissima Repubblica de Genova in terraferma*, ristampa anastatica Novara 1955.



fig. I – Cagliari. La torre di San Pancrazio (1305), sul punto più alto del quartiere Castello a difesa dell'ingresso settentrionale, veduta dal lato interno con in evidenza i quattro impalcati lignei (foto di Dietrich Steinmetz).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d4

Marco Cadinu

Torri nuove trecentesche sulle porte, sui ponti, sui porti. La dimensione monumentale delle torri di Cagliari in un quadro di riferimenti internazionali

1. Enfasi dimensionale trecentesca

Le torri costruite dal primo Trecento in poi a difesa degli accessi delle città, pur nelle differenti declinazioni dei modelli, hanno nella dimensione decisamente maggiore del passato uno dei più rilevanti lineamenti comuni. La crescita dimensionale dei manufatti trecenteschi, perseguita sia in ambito militare sia in ambito civile, è sintomo di una nuova tensione dei progettisti del tempo verso committenti più ambiziosi e ricchi di possibilità economiche che intendono ottenere il massimo della visibilità e dell'enfasi. A questo genere di rinnovamento linguistico non corrisponde però un significativo cambiamento dei modi progettuali.[1] Le architetture, sostanzialmente in continuità coi modelli duecenteschi, sono oggetto di grande cura verso la perfezione esecutiva, ospitano elementi decorativi, guardano con facilità al panorama internazionale, risentono dei valori di purezza stereometrica veicolati dalla fase federiciana. La torre di Avignone di Filippo il Bello (1300-1307), la vicina entrata al Fort Saint André di Villeneuve lès Avignon difesa da una coppia di torri cilindriche, la torre-porta di San Niccolò di Firenze (1324), la torre de la Calahorra di Cordoba ricostruita da Enrico II di Trastámara alla metà del Trecento si sommano ai campanili-simbolo, come quello di Giotto a Firenze avviato nel 1334, con il suo ciclo di formelle, presto recepite dalla cultura classicista di Valencia. Qui il Portal de los Serranos (1392-98), così come il Michalet della Cattedrale (1381), assumono il valore di simbolo della città.[2] Il gigantismo della torre del Mangia di Siena avviata nel 1325 o quella del palazzo Vecchio di Firenze, avviato nel 1299, sono alcuni tra i tanti esempi tesi a emulare le altezze delle grandi cattedrali settentrionali e delle torri private come la duecentesca torre delle Milizie di Roma.[3]

Le torri sulle porte, spesso completamente fuori scala rispetto alle dimensioni dell'intero apparato difensivo, sono utilizzate in tempo di pace quali sedi di dogane o di funzioni di rappresentanza. Esse pro-

[1] Enrico Guidoni invita a questa riflessione e annota la crescita solo dimensionale della nuova pianta della cattedrale di Firenze o la dimensione straordinaria di altre opere – non concluse – a Siena (duomo), Milano (campanile di 250 braccia), cfr. Guidoni 2008, pp. 16-21.

[2] In fase pre progettuale Pere Belaguer, incaricato dell'opera, viene inviato in ricognizione dalla città di Valencia per informarsi sulle architetture delle torri in area catalana, Serra Desfilis 2003, p. 24; è quindi possibile che abbia considerato le torri di Cagliari e delle città del sud Italia.

[3] *Case torri medievali* 2014, con bibliografia e riferimento ai precedenti tre convegni sulle torri medievali.

iettano le loro forme su spazi dal grande significato mediatico – quali porti, o panoramiche strade di accesso territoriale – e diventano simbolo dell'intera città. Al tempo una nuova sensibilità verso la percezione della città e del paesaggio spinge i contemporanei non solo a controllare i luoghi dall'alto delle torri ma anche a contemplarli per riceverne un appagamento estetico e emozionale; è il caso di Bonvesin de la Riva che invita a salire sulla cima della torre della Curia del Comune di Milano: «se infine qualcuno avesse voglia di vedere l'aspetto della città e il gran numero dei suoi palazzi e case salga in cima alla torre della Curia del Comune di lassù volgendo intorno lo sguardo avrà modo di ammirare uno spettacolo davvero meraviglioso».[4]

2. Le nuove torri di Cagliari e la politica tirrenica di Pisa

In questo contesto, in vista della guerra di conquista aragonese della Sardegna avvallata nel 1297 da Bonifacio VIII, la Repubblica di Pisa avvia nel 1304 la costruzione di tre torri monumentali a rinforzo delle tre porte del castello di Cagliari, il *Castellum Castri de Kallari*, la sua città nuova fondata nel 1215 con circa settecento case al suo interno.[5] Il primo obiettivo pisano è chiaramente quello di dimostrare alla Corona d'Aragona la propria vitalità economica e politica anche dopo la sconfitta della Meloria del 1284. Dopo la pace con Genova del 1288 e quella del 1299 le successive contromisure politiche della Repubblica di Pisa prevedono una strategia di diversificate azioni sul territorio, in particolare sulle coste tirreniche di sua competenza, con il chiaro fine di rinforzare i presidi costieri e ribadire la sua ferma intenzione di controllarne le rotte. I litorali toscano e quello orientale della Sardegna sono interessati sia da programmi di fondazione di centri abitati sia da opere nei nodi territoriali. Gli approdi in corrispondenza delle foci fluviali, insieme ai loro ponti che permettevano la continuità delle vie litoranee terresti, come l'Aurelia in Toscana, sono difesi dalla fondazione di Terranova San Vincenzo (1304, con la relativa torre) e di Villabuona su fiume Cecina (1340); vengono rinforzati i porti di Vada, Castiglione della Pescaia e Piombino. Le torri del porto Pisano vengono ricostruite o rinnovate allo scadere del Duecento mentre dal 1303 i provveditori del porto Lando Erroli e Jacopo da Peccioli, commissionano il nuovo Fanale a Livorno, su progetto della scuola di Giovanni Pisano entro il 1310.[6] Al nord della Sardegna la fondazione di Terranova (oggi Olbia), collocabile tra lo scadere del Duecento e il 1305, un tempo con mura e con la torre di Salvaterra a presidio, rappresenta il principale sforzo politico e militare pisano del periodo teso alla creazione di una città nuova pianificata, di fronte al formidabile porto naturale gallurese e alle sue articolazioni territoriali.[7]

4 Da *Le Grandezze di Milano*, citato in Guidoni 2008, p. 17.

5 Fondazione del 1215, dall'impianto urbano particolarmente sofisticato che eredita tradizioni tedesche, Cadinu 2001, 65-74; Cadinu 2015, pp. 95-147.

6 Cadinu, Pinna 2015, pp. 94-111.

7 Cadinu 2019a, pp. 57-88.

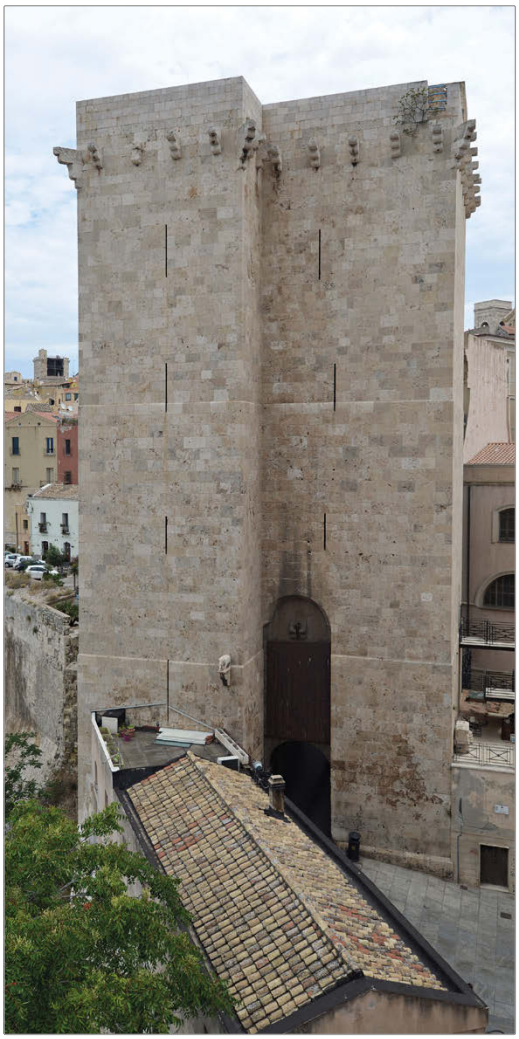




fig. 1 – Cagliari. Prospetto della torre dell'Elefante (1307) a difesa dell'ingresso sul versante occidentale del castello. Si intravedono sulla sinistra la torre di San Pancrazio sul lato settentrionale della città, a destra il campanile della cattedrale (foto dell'autore).

fig. 2 – Cagliari. Torre dell'Elefante (1307), una delle profonde strombature tronco-coniche verso le feritoie, con archivolto e terminazione scalettata, qui dal tracciamento obliquo (foto dell'autore).

In questo quadro di rinnovamento e preparazione bellica il progetto delle tre nuove torri di Cagliari si colloca quale programma dispendiosissimo e mirato alla magnificenza esecutiva; poggiate sulla roccia, un crinale sul mare alto tra gli 80 i 110 metri, sono favorite da una percezione dal basso, svettano per ulteriori altezze tra i 34 e i 42 metri e rivestono un preciso ruolo di orientamento nautico: viste dal mare in allineamento segnano, di giorno e con i fuochi di notte, la rotta sicura di entrata nella palizzata del porto secondo l'uso di Pisa documentato dai portolani duecenteschi, quindi la direzione verso Pisa per chi parte.[8] Eleganti epigrafi davanti all'arco di accesso, quindi le serie degli stemmi dei potestà e dei castellani collocati anno per anno durante la costruzione, hanno permesso da tempo di riconoscere la cronologia dei cantiere e soprattutto il nome dell'architetto, citato come Johannes Capula «caput magister» e «arcitector optimus»[9] nelle due torri effettivamente completate, quella dell'Elefante (dal 1307) e quella di San Pancrazio, o dell'Aquila (dal 1305) (*figg.* I-1);[10] la dedica al Leone della terza torre

[8] Cadinu 2011, pp. 160-174; *Ibidem,* pp. 57-88.

[9] La migliore gratificazione proviene dalla lunga iscrizione sulla torre dell'Elefante dove in chiusura si loda la carriera priva di incidenti dell'architetto Giovanni Capula «et capula Ioh(ann)es fuit cap(ut) magi(ster) / numquam sui(s) op(er)ib(us) inuentus sinixter» trascritta da Casini 1905, p. 341, n. 42.

[10] Fadda 2008, pp. 43-59; Rassu 2003, pp. 236-237.

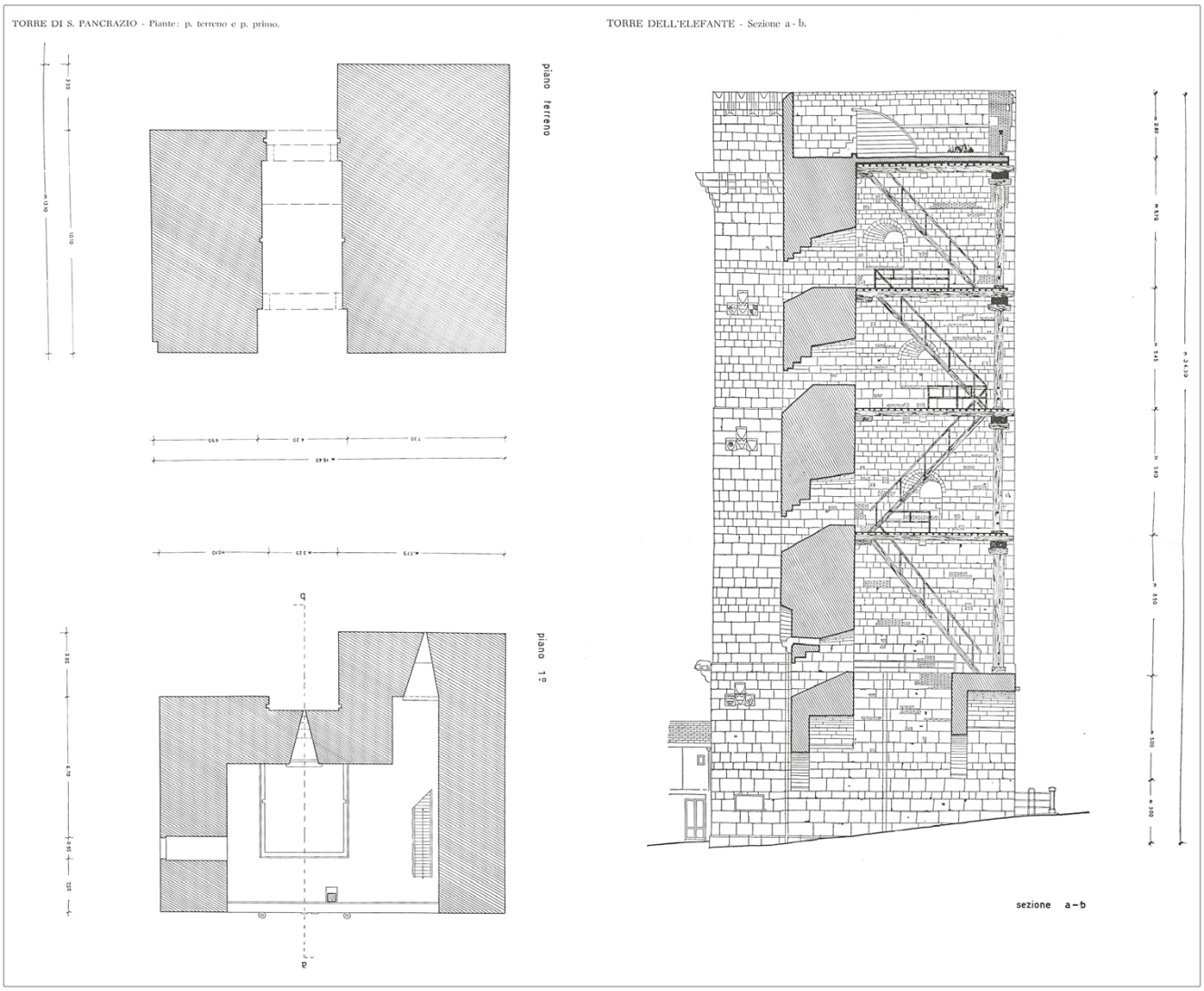
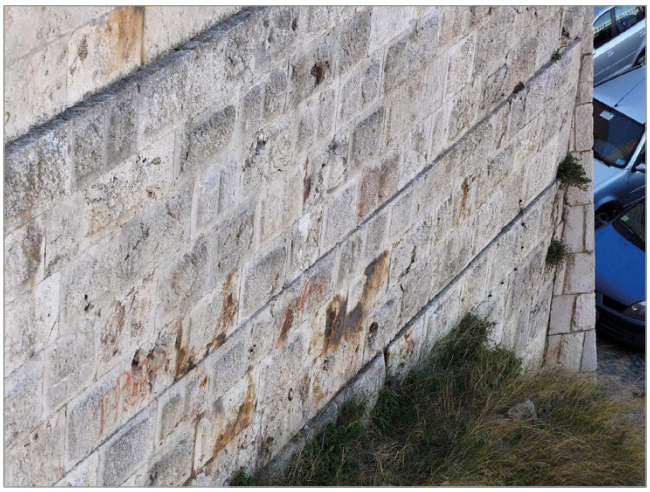


fig. 3 – Cagliari. Le piante della torre di San Pancrazio evidenziano notevoli spessori murari (4,90 m e 7,30 m alla base, 3,55 m in quota), così come le varietà dei tagli degli accessi alle feritoie, con volte troncoconiche rette e inclinate; nella sezione della torre dell'Elefante – a destra – si apprezzano le relazioni di quota tra le feritoie e il piano dei palchi lignei (da Mandolesi 1958, per gentile concessione dei Fratelli Palombi Editori-Roma).

indica le differenti implicazioni simboliche e araldiche di cui la città si fregia fin dall'origine e che riprende nel tempo con riferimento all'aquila imperiale.[11] Sul punto più alto del colle fortificato del castello l'ingresso nord è difeso dalla torre di San Pancrazio (*Porta Beati Sancti Pancratii*, nell'iscrizione lì scolpita nel 1305), ricordata poi come *Brancazio*, associata alla *Branca*, artiglio o becco dell'aquila forse scolpito in origine a sovrastare l'esterno dell'ingresso:[12] serie di richiami araldici che possono rispecchiare alcune delle Compagnie di cittadini pisani, eventualmente presenti a Cagliari dal periodo della fondazione, dette al 1237 *de Aquila*, *de Branca*, *de Leone Imperiali*; poi del *Leofante*, del *Leone*.[13] Anche la torre di San Pancrazio, oltre l'avancorpo e il ponte levatoio, era dotata di cinque diaframmi chiudibili come quelli della torre dell'Elefante. La prima ed essere costruita, è oggi difficile da percepire per via delle opere ottocentesche che hanno abbassato di circa cinque metri il suolo della piazza interna.

Nella ricostruzione in chiave monumentale delle tre torri, sulle tre porte del castello del 1215, si confermano i precedenti particolari di

11 Cadinu 2001, pp. 67-69.
12 Pergola 2017, pp. 25-36.
13 Cadinu 2014, p. 260.



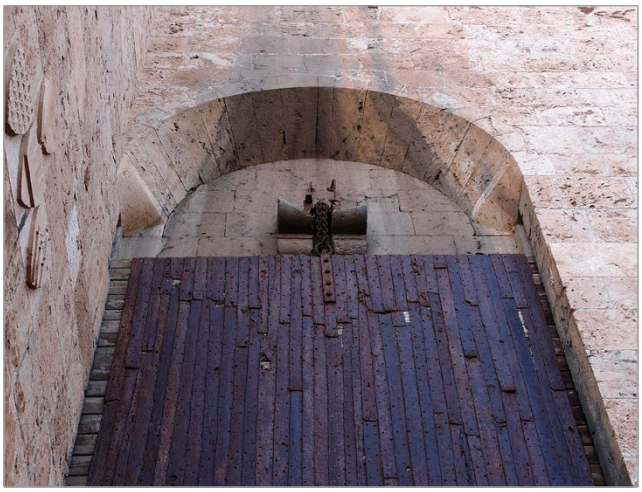


fig. 4 – Cagliari. Torre dell'Elefante (1307), il bugnato rustico dei basamenti, qui con le due correzioni evidentemente effettuate in corso d'opera e necessarie per correggere il rettangolo del primo tracciamento, impostato su di un dislivello di circa otto metri (foto dell'autore).

fig. 5 – Cagliari. Torre dell'Elefante (1307), i due conci sul piano di imposta dell'arco strombato di ingresso, capolavoro di stereotomia, raccordano a sinistra la muratura in angolo col piano del portone, a destra il piano della facciata, quindi concludono superiormente lo scasso di scorrimento della saracinesca (foto dell'autore).

coordinamento planimetrico alla scala urbana. Il principale riguarda l'orientamento delle loro piante, il cui lato aperto è precisamente mirato verso il campanile della cattedrale, alta torre di un tempio di cui non si ha nessuna notizia al tempo della fondazione e fino al 1254, anno in cui la città giudicale di Santa Igia aveva la sua cattedrale a valle. Il ruolo del campanile rimane dunque, anche nel primo Trecento, caratterizzato da un uso misto, religioso e di controllo e comando delle azioni militari a difesa delle porte, da cui si ricevono e trasmettono con efficacia i segnali sonori con il centro, adiacente al palazzo del potestà.

3. I modi di un architetto. Johannes Capula

Alcuni segni rendono il progetto delle torri particolarmente rilevante. La innovativa pianta a 'L', che si combina con la ben più diffusa pianta a 'C' aperta sul lato urbano, scaturisce dall'avanzamento del corpo murario di sinistra all'ingresso e ne costituisce una significativa evoluzione (*fig.* 3). Cinque diaframmi si incontrano in sequenza dall'arco a tutto sesto di ingresso: saracinesca, portone, saracinesca, portone, portone. Sorprende da sempre la perfezione esecutiva dei paramenti murari, paragonati in passato a esecuzioni in marmo.[14] Le torri poggiano direttamente sulla roccia, con un notevole impegno nel tracciamento iniziale della pianta dovuto alle differenze di quota tra i quattro angoli, nel caso della torre dell'Elefante intorno agli otto metri. Qui si rileva, direi quale unico punto di incertezza, la correzione della pianta in corso d'opera al fine di ricalibrarne l'ortogonalità, con l'arretramento del solo spigolo occidentale di alcuni centimetri, appena evidente per via del lungo giunto triangolare su uno dei piani di assise intermedi del bugnato della parete settentrionale (*fig.* 4). Strombature tronco-coniche profonde, in alcuni casi inclinate rispetto al tracciamento orizzontale, si aprono con grande enfasi ai piani degli impalcati e danno accesso alle feritoie; il loro interno presenta un ampio archivolto a tutto sesto con terminazione scalettata, ossia a scala inversa, particolare che richiama la soluzione di copertura della scala dei pozzi sacri nuragici, in discesa rastremata (*fig.* 2). Una ulteriore e ancor

[14] La pianta di San Pancrazio, entro un rettangolo di 13,10×16.40 m, ha uno spessore murario in quota di 3,55 m (Mandolesi 1958, tav. f.t.).

più raffinata soluzione riguarda l'arco di accesso che impagina il piano di scorrimento della saracinesca e quindi il piano rincassato dove si apre l'arco del primo portone: il concio di imposta – capolavoro di stereotomia – raccorda la muratura in angolo col piano del portone, quindi conclude superiormente lo scasso di scorrimento della saracinesca (*fig.* 5).

Se pure ormai trecentesche le torri cagliaritane, forse come omaggio alla solidità costruttiva romanica così cara ai pisani, hanno archi a tutto sesto, o con centro ribassato, poggianti su mensole con listello e guscio. Anche la porta laterale al primo livello, verso il passaggio di ronda, adotta una soluzione tipica delle porte delle chiese romaniche, con architrave monolitico di dimensioni esagerate in relazione alla luce, sormontato da una lunetta rincassata e racchiusa da un arco a tutto sesto complanare al paramento della parete.

Una delibera del Consiglio degli Anziani di Pisa del 1304 che cita come Capitano del popolo *Filippo Lavellongo de Brescia*[15] indica le relazioni pisane con ambiti lombardi in anni di importanti progettazioni, cui forse attribuire la scelta dell'architetto *Johannes Capula.*[16] Un fattore da considerare nella valutazione delle tante varianti architettoniche del romanico e del gotico nell'isola, toscane o sarde, quando un *Anselmo da Como*, ad esempio, progetta la chiesa di Zuri (Oristano) per il giudice Mariano II d'Arborea nel 1291.

Di certo i perfetti tagli della pietra delle torri, così come il bugnato o i beccatelli d'angolo, possono riconoscersi nei modi più datati nella torre della Pallata di Brescia (1253). La presenza del bugnato nei basamenti, ben rilevabile nelle torri dell'Elefante e di San Pancrazio, invita a una interpretazione progettuale del segno, diffuso nelle architetture duecentesche e in particolare in quelle militari in ambito federiciano.[17] In questa direzione sono pertinenti i raffronti con le architetture dei castelli di Federico II del meridione d'Italia, da cui le torri di Cagliari ereditano il taglio prismatico dei volumi, la scansione dei successivi piani in altezza secondo minime cornici e paramenti aperti solo da sottilissime monofore in feritoia. Una linea geografica cui conduce anche la statua dell'elefante in marmo bianco posta sull'ingresso, un oggetto di riuso che perpetua la memoria di un precedente altorilievo pervenuto e della *Ruga Liofantis* duecentesca. Uno scasso quadrangolare presente sul dorso qualifica l'originale ruolo di animale stiloforo, collocato su mensole a vigilare l'ingresso. Una circostanza che riconduce alle scuole scultoree meridionali che avevano usato, ad esempio nella cattedrale di San Nicola di Bari, coppie di più antichi elefanti stilofori

[15] Riedito da Zedda 2006, doc. 5, pp. 384-386, dove si chiede il rinvio di certe spese, come gli espropri e per la nuova loggia dei mercanti «pro constructione turris porte Sancti Pancrasii dicti Castri, que noviter construitur magno dispendio, et muri et fovei dicti Castri qui fiunt ex illa parte». Filippo Lavellongo, di nobile famiglia bresciana, nel 1248 potestà di Bologna (Cauriolo 1635, p. 103), è forse un antenato del nostro.

[16] A Brescia nella torre del Pegol la grande campana bronzea viene fusa nel 1236 da Bartolomeo Pisani. In alternanza con altri toscani o umbri, nel 1301 un *Anselminus de Padua* è capitano del popolo pisano (Roncioni 1844, p. 659). Una sintesi sull'architettura pisana in relazione con il contesto italiano in Tosco 2018, pp. 29-32.

[17] Sul bugnato federiciano, anche su Brescia, vedi in De Minicis 1999. Altri bugnati, sempre medievali e diversi tra loro, sono presenti in Sardegna in vari contesti come nella torre di Mariano II a Oristano (1290), nei castelli di Las Plassas, di Bosa, di Sassari e in quello di San Michele a Cagliari; qui in altri punti delle mura urbane, forse quali recuperi giudicali, Cadinu 2019b, 52-59. Preliminari osservazioni e catalogo in *L'uso del "bugnato"* 1995, pp. 69-102.

orientalizzanti a sostegno degli archivolti dei finestroni laterali.[18] In questa stratificata serie di riferimenti si ricercano ancora le matrici progettuali delle torri cagliaritane.

4. Torri nelle città della Sardegna

La piccola torre di Bosa emula il risultato ottenuto dalle monumentali torri di Cagliari. Costruita sulla sommità del castello, a presidio del ponte di entroterra sul fiume Temo, recupera l'immagine complessiva cagliaritana e la sfrutta quale segnale a lunga distanza visibile dalla foce navigabile. Il primo livello è a Bosa voltato in pietra anziché con solaio in legno, particolare desunto dalla pratica duecentesca, anche toscana. Un vistoso bugnato dal larghissimo listello disegna la precisa muratura realizzata con la tenerissima trachite locale. La sua datazione, non documentabile, dovrebbe essere riconosciuta in diretta relazione con quelle delle torri cagliaritane.

La torre a difesa dell'ingresso nord della cinta muraria di Oristano, datata dall'epigrafe del 1293, misura analogie e differenze presenti nel territorio isolano. L'opera oristanese, emanazione del potere personale del Giudice Mariano II di Arborea, è progettata su di una essenziale e più canonica pianta a 'C' e armonizza, nell'ingresso dall'esterno, un imponente arco a tutto sesto con un secondo arco a sesto acuto al cui interno viene ospitata la corsa della saracinesca. Liscia nei paramenti, come le torri cagliaritane, ostenta sui tre lati esterni un bugnato liscio, non rustico come il pisano, in forte rilievo e perfettamente disegnato. A questo particolare paramento, alto sul piano di campagna e visibile dalla lunga strada di ingresso proveniente dal ponte sul fiume Tirso, viene affidata l'immagine della nuova cinta muraria conclusa dal Giudice. Il bugnato, disposto con grande esattezza sulla ghiera dell'arco trionfale di ingresso, definisce l'intero basamento della torre, alto sette metri e posato su tre filari in macigno di maggiore dimensione, con effetto del tutto estraneo a quello delle torri cagliaritane. Questo clima indica la certa autonomia di scelte e di effetti progettuali delle architetture giudicali, già visibili nella citata chiesa di San Pietro di Zuri di Anselmo da Como, degli stessi anni (1291). Sulla base di queste particolarità, ora in evidenza, la grande torre campanaria della cattedrale di Oristano, da più parti considerata trecentesca,[19] può ritenersi l'esito di influenze culturali diverse che si incrociano proprio a Oristano, dove il clima è dal 1328 ancora rinnovato dall'arrivo di Costanza di Saluzzo, data in moglie all'erede del giudicato.

La torre della cattedrale di Oristano, completamente autonoma rispetto al tempio, è di fatto in relazione con l'adiacente nuovo ingresso della città, ampliata in quel punto con la nuova cinta voluta dal giudice Mariano II. Oltre alla piazza di ingresso il nuovo circuito, entro gli anni novanta del Duecento, include il nuovo palazzo giudicale e l'accesso monumentale meridionale, di fronte a un'area di porto-canale al tempo vicinissima alle mura. Residuano della torre campanaria, impostata su pianta ottagonale, lo zoccolo di basamento, il primo alto ordine cieco e liscio, le otto finestre archiacute rese cieche in epoca moderna, ancora un ulteriore ordine cieco e liscio prima dei più tardi completamenti superiori, tutti separati da sottili

[18] Cadinu 2001, p. 95, n. 18.
[19] Manconi De Palmas 1984, pp. 5-98.



fig. 6 – Oristano. Torre campanaria della precedente cattedrale romanica, prima parte del Trecento, integrata superiormente nel XVIII secolo (foto dell'autore).

cornici (*fig.* 6).[20] Le triangolazioni tra Oristano, il gotico dei Marchesi di Saluzzo, quello dell'area barcellonese e catalana, costituiscono il tema dei principali aspetti della ricerca sull'architettura del Trecento nel centro della Sardegna giudicale.

[20] Cadinu 2019, pp. 51-59.

Bibliografia

Cadinu M., 2001, *Urbanistica medievale in Sardegna*, Roma.

Cadinu M., 2011, *Cagliari vista dal mare. La costruzione dell'immagine per la* Cosmoghraphia *del Münster del 1550*, in *I punti di vista e le vedute di città. Secoli XIII-XVI*, «Storia dell'Urbanistica», XXIX, III, 2/2010, vol. 2.1, pp. 160-174.

Cadinu M., 2014, *Documenti e testimonianze materiali di case a torre medievali in Sardegna*, in E. De Minicis (a cura di), *Case e Torri medievali. Indagini sui centri dell'Italia meridionale e insulare (secc. XI-XV)*, Atti del V Convegno Nazionale di Studi (Orte 2013), Roma, pp. 257-276.

Cadinu M., 2015, *Il territorio di Santa Igia e il progetto di fondazione del Castello di Cagliari, città nuova pisana del 1215*, in C. Zedda (a cura di), *1215-2015. Ottocento anni dalla fondazione del Castello di Castro di Cagliari*, «RiMe Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea», 15/2, pp. 95-147.

Cadinu M., 2019a, *Strutture portuali, architetture e forme urbane medievali tra XI e XIV secolo. Lo spazio tirrenico toscano, la Sardegna, le isole*, «Rodis. Journal of Medieval and Post-Medieval Archaeology», 2, *Infraestructures portuàries d'època medieval i moderna a la mediterrània occidental*, pp. 57-88.

Cadinu M., 2019b, *Urbanistica giudicale. Spazi pubblici e architetture (XI-XIV secolo)*, Wuppertal.

Cadinu M., Pinna R., 2015, *Azioni urbanistiche pisane per il controllo del litorale maremmano e dello spazio tirrenico (1290-1313)*, in I. del Punta, M. Paperini (a cura di), *La Maremma ai tempi di Arrigo. Società e Paesaggio nel Trecento: continuità e trasformazioni*, Livorno, vol. 5, pp. 94-111.

Casini T., 1905, *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, «Archivio Storico Sardo», I, pp. 302-380.

Cauriolo M.E., 1635, *Delle historie della città di Brescia*, vol. VI, Brescia.

Case torri medievali 2014 = *Case torri medievali. Indagini sui centri dell'Italia meridionale e insulare (sec. XI-XV)*, IV, a cura di E. De Minicis, Roma.

Manconi De Palmas, M. 1984, *La chiesa di S. Maria Cattedrale dei Oristano*, «Quaderni Oristanesi», 5-6, pp. 5-98.

De Minicis E., 1999, *Tradizione e innovazione delle tecniche murarie duecentesche: il bugnato "federiciano"*, in De Minicis E., *Temi e metodi di Archeologia Medievale*, Roma, pp. 145-156.

Fadda B., 2008, *I castellani di Castel di Castro attraverso gli stemmi della Torre dell'Elefante*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», XXVI, LXIII, pp. 43-59.

Guidoni E., 2008, *Città grandi, ricche, sicure, sante e belle. L'apogeo urbano nell'Europa del Trecento,* in M. Cadinu, E. Guidoni (a cura di), *La città del Trecento. Trasformazioni, monumenti, ampliamenti urbani*, Atti del Convegno Internazionale (Cagliari 2005), «Storia dell'Urbanistica», *Sardegna*, 1, pp. 13-23.

L'uso del "bugnato" 1995 = *L'uso del "bugnato" nella Sardegna medievale*, in P.G. Spanu (a cura di), *Materiali per una topografia urbana, Status quaestionis e nuove acquisizioni*, Oristano, pp. 69-102.

Mandolesi E., 1958, *Le torri di Cagliari*, Roma.

Pergola A., 2017, *Leone o Aquila? Sulla denominazione delle torri cagliaritane*, «Studi e Ricerche», X, pp. 25-36.

Rassu M., 2003, *Baluardi di pietra. Storia delle fortificazioni di Cagliari*, Cagliari.

Roncioni R., 1844, *Delle Istorie Pisane: libri XVI*, «Archivio Storico Italiano», t. VI, I, Firenze.

Serra Desfilis A., 2003, *El Portal de los Serranos en siglos XIV y XV*, in *Las Torres de Serranos, historia y restauración*, Valencia, pp. 12-26.

Tosco C., 2018, *L'architettura delle repubbliche nel tardo Medioevo italiano*, «Studi e Ricerche di Storia dell'Architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura», II, 4, pp. 8-43.

Zedda C., 2006, *L' ultima illusione mediterranea. Il comune di Pisa, il regno di Gallura e la Sardegna nell'età di Dante*, Cagliari.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d5

Antonella Furno

Il cantiere tardo medievale in Italia meridionale: note sugli aspetti esecutivi attraverso alcuni casi studio

1. Introduzione

Con il passaggio di potere dagli Svevi agli Angioini in Italia meridionale l'architettura subisce delle piccole ma importanti variazioni: dal 1266 al 1285 gli Angioini dirigono il loro interesse principalmente all'allestimento difensivo del Regno così come testimoniano numerose fonti storiche.[1] Inizialmente fu il cantiere della fortezza di Lucera ad assorbire la maggior parte delle finanze angioine, successivamente dopo il 1282 con la guerra del Vespro e con il rafforzamento del potere in Italia meridionale venne organizzata la famosa distribuzione dei numerosi *castra* ai nobili provenzali. Fino a tutto il 1362 le condizioni del Regno riversavano in condizioni disastrose sia per l'estrema divisione feudale sia per la frequente minaccia aragonese. Oltre a questi avvenimenti durante il periodo di Giovanna I (1327-1382) vi furono ulteriori eventi che turbarono il Regno angioino tra cui l'invasione ungherese, le guerre civili e lo scisma religioso. Inoltre in questa atmosfera i baroni si combattevano fra loro senza curarsi del potere centrale, le pubbliche amministrazioni non funzionavano e tutte le istituzioni si presentavano in precarie condizioni di stabilità. A questo poi si unì il fenomeno del brigantaggio e diversi fenomeni tellurici che ridussero in stato miserevole la maggior parte dei centri abitati ed alterarono il sistema difensivo dell'epoca, che era stato tenuto in piedi prima dagli Svevi e poi dai primi Angioini. La decadenza del governo angioino in Italia meridionale divenne allora inarrestabile, sia che sul trono ci fossero i Durazzo sia gli Angioini dell'altro ramo della casa degli Angiò. In particolare con Giovanna II (1371-1435), aumentò l'inefficienza e l'insussistenza del potere centrale, dando così via libera al passaggio di mercenari e potenti famiglie che dilapidarono ogni risorsa economica.[2]

In questo travagliato momento storico possono esser evidenziati dei momenti salienti per l'evoluzione delle architetture: negli anni del primo Regno angioino (1266-1285) le fonti documentarie[3] testimoniano l'organizzazione di un programma difensivo particolarmente impegnato. Il periodo dall'avvio della nuova dinastia fino alla guerra del Vespro (1282) coincise con il difficile compito di coordinare il rafforzamento del potere centrale

fig. I – Prata Sannita. Vista orientale della torre (foto dell'autrice).

[1] I paragrafi che seguono fanno riferimento principalmente alle ricostruzioni dei Registri Angioini redatte dagli archivisti napoletani o da successivi studiosi sempre in relazione all'aspetto organizzativo e a tutti i procedimenti in uso nei cantieri tardomedievali del Regno. Ulteriori informazioni circa l'organizzazione del regno angioino vengono estrapolate dall'opera di Sthamer 1995 e Haseloff 1920.

[2] De Seta 1976, pp. 389-404; Lepre 1986, pp. 95-234; Santoro 1985, pp. 335-346; Santoro 1992, pp. 37-107; Santoro 1994. pp. 209-213; Leone 1999, pp. 274-280; Vitolo 2004, pp. 71-85.

[3] Si fa riferimento alle edizioni corrispondenti alle abbreviazioni *RCA* 1951-2010, ed Haseloff 1920.

in Italia meridionale, e venne prevista una riorganizzazione del sistema territoriale per una redistribuzione dei feudi ai fedelissimi della Corona tra i quali i numerosi esponenti della nobiltà provenzale. Il progetto si mosse verso il rafforzamento della linea difensiva lungo l'Adriatico, insieme ai provvedimenti adottati in altre località in vista delle minacce rappresentate dalla presenza saracena, e quindi i maggiori investimenti si rivolsero ai castelli della Capitanata e della Basilicata, ovvero le regioni preferite da Federico II, dove vi erano disseminati circa trentacinque castelli. Carlo I, tentando di emulare l'operato del predecessore cercò di intervenire personalmente nella progettazione delle opere pubbliche come ad esempio nel caso della fortezza di Lucera. Terminato il riattamento delle fortezze pugliesi e lucane, il progetto espansionistico del sovrano subì un'improvvisa battuta d'arresto: con l'insorgere dei Vespri costrinse a spostare l'attenzione su vari fronti come la Calabria, il litorale tirrenico, e con l'aggravarsi del conflitto il principato Citra e il massiccio del Cilento.[4]

Anche la Terra di Lavoro venne coinvolta in questo progetto edilizio: ne sono esempi per i rifacimenti e per la ristrutturazione dei presidi pregressi il castello di Prata Sannita, il castello di Alvignano in alcune porzioni, e la fortezza di Fondi di piena datazione trecentesca (esclusa la porzione del mastio). L'architettura fortificata degli Angioini assunse un carattere nuovo nettamente distinto dalle costruzioni normanno-sveve realizzando strutture munite di alte torri cilindriche su basi scarpate secondo i canoni dell'architettura provenzale che iniziava ad affacciarsi sul panorama del mezzogiorno. Esempi di questa tipologia sono il castello di Pietravairano, il mastio del castello di Lettere e la torre di Pontelatone. Probabilmente anche i castelli angioini ricoprirono le stesse funzioni di fortezza e residenza del feudatario come le coeve costruzioni fortificatorie della Provenza. In sintesi, nella regione gli elementi tipologici ricorrenti risultavano l'impianto planimetrico piuttosto regolare articolato attorno ad un cortile con fossato e ponte levatoio, la presenza di alte torri su basi scarpate particolarmente slanciate divise dal corpo cilindrico superiore mediante redondone e più basse cortine, il coronamento constava di merli e sottostanti beccatelli su triplice mensola e le caditoie destinate alla difesa piombante permettevano di lanciare pietre, le quali colpendo la base scarpata aumentavano la loro potenza distruttrice. Questa tipologia risale probabilmente al XII secolo, attribuibile alla costruzione del castello di Montburn in Aquitania, modello da distinguere da quello delle torri cilindriche semplici già conosciuto negli esempi del torrione di Casertavecchia e in molta della produzione sveva. La tipologia angioina invece si presenta con la base scarpata con redondone, il coronamento con beccatelli e nei casi maggiori la scala a svolgimento anulare ricavata nello spessore murario, caratteristica determinante dell'architettura fortificata coeva dell'Italia meridionale.[5]

2. Analisi delle murature

All'interno di un più vasto progetto che ha visto la catalogazione e l'analisi delle murature medievali della regione della *Terra Laboris* e delle

[4] Santoro 1994, pp. 209-213.

[5] D'Aprile 2001, pp. 103-122; Frisetti 2015, pp. 161-178; Franco 2017, pp. 41-70



fig. 1 – Prata Sannita. Lacuna della torre nordoccidentale e particolare del paramento murario (foto dell'autrice).

regioni circostanti[6] sono state individuati questi paramenti murari ascrivibili al periodo del 1300 ricollegabili alle tipologie edilizie descritte nell'ultimo paragrafo.

1.1 *Prata Sannita e Alvignano*

Per quanto riguarda la committenza privata sono stati individuati il caso del castello di Prata Sannita e il castello di Alvignano. Il primo impianto del castello di Prata Sannita Inferiore probabilmente risale all'età longobarda, in quanto sorgeva su territorio di appartenenza alla vicina contea di Alife,[7] risultano sicuramente testimonianze più documentate quelle riconducibili all'epoca angioino-durazzesca, comprovate anche dalle caratteristiche tipologiche. All'epoca in cui il feudo fu ceduto ai Pandone, conti di Venafro, la fabbrica assunse la conformazione che vediamo tuttora del fronte settentrionale con le due torri contigue (*fig.* I). Gli apparecchiamenti murari datati al 1300 sono omogeneamente realizzati in pietre rustiche[8] miste a numerosi ciottoli anche spaccati, apparecchiate a cantieri di mezza altezza media di 40-42 cm, con ricorsi anche a 35 cm. Gli elementi lapidei hanno generalmente volumetria media piccola con numerose scaglie e residui di cava che ricorrono negli allettamenti per appianare le orizzontalità. I volumi più ricorrenti con faccia tondeggiante tendente al quadrangolare misurano tra i 13,5 e i 18 cm di altezza mentre le lunghezze variano in media da 18-22 cm in quelle più piccole e da 26 a 33 per quelle più grandi (*fig.* 1). L'ingranaggio è serrato recando giunti non robusti, 'inzeppati' con scaglie

6 Furno 2018.

7 *Chronicon Sanctae Sophiae*, p. 66; *Codice diplomatico longobardo*, VI, p. 361; VIII, p. 368; XIV, p. 363.

8 La nomenclatura utilizzata è quella creata da D'Aprile 2001 con pietre rustiche, bozze e pietre lavorate, utilizzata precedentemente anche da Fiengo Guerriero 2003 e 2009. "Pietra rustica": elemento spaccato messo in opera cioè solo dopo lo spacco con la mazza o altri attrezzi similari (come la mazzetta), assetti e superfici dunque irregolari salvo il ricorso frequente nei registri murari con ricorsi orizzontali periodici (chiamati 'a cantieri'), piani di posa sommariamente delineati, spesso coincidenti con le pietre di maggior volume inserite in corrispondenza del bordo inferiore dell'allettamento. Si include nelle pietre rustiche anche i volumi erratici e i trovanti (ciottoli o frombole) che sebbene adoperati in media così come raccolti posso essere rinvenuti come spaccati; pietra lavorata: il concio propriamente detto, il blocco parallelepipedo o meglio troncoconico con i cinque piani squadrati e spigoli vivi; bozza: costituente soltanto sbozzato, ovvero qualificato da una lavoratura intermedia fra la stereotomia del concio e l'irregolarità dell'elemento rustico.



fig. 2 – Castello di Alvignano. Vista orientale e sovrapposizione di un ringrosso esterno al già presente corpo turrito cilindrico occidentale (foto dell'autrice).

e materiale di piccola dimensione soprattutto negli orizzontamenti. In generale la disposizione degli elementi procede per fasce sommariamente regolari con un'esecuzione tendenzialmente accurata. Osservando la lacuna presente sulla torre nordoccidentale i nuclei dovrebbero essere di tipo costipato composti con materiale di forma e grandezze irregolari e privi di lavorazione (*fig.* 1). Il tipo di muratura viene quindi denominato nella catalogazione a cui si fa riferimento *magisteri a cantieri* ovvero un impiego di pietre rustiche periodicamente orizzontate spesso anche inzeppate, apprestate secondo distanze grossomodo costanti, in questo caso vengono utilizzate esclusivamente pietre rustiche associate con bozze in percentuale minore e materiale erratico.

Il castello di Alvignano alla metà del Quattrocento vide un importante cambiamento dovuto alla riduzione delle proprietà demaniali a favore della giurisdizione dei privati: la struttura non costituiva solo l'arroccamento difensivo ma si apriva all'idea formale del palazzo signorile innescando anche lotte tra le famiglie che iniziarono a ristrutturare le proprie dimore nel tentativo di imitare lo sfarzo delle strutture regie. Effettivamente si trattò di rifacimenti parziali come ad esempio l'aggiunta di difese quattrocentesche sulle fortezze medievali, come dimostrano le cortine scarpate del castello di Alvignano[9] (*fig.* 2). Le torri del castello nel XV secolo hanno avuto dei rafforzamenti con la sovrapposizione di un ringrosso esterno al già presente corpo turrito cilindrico. I paramenti murari trecenteschi sono presenti nella struttura di Alvignano molto ben nascosti sotto i rifacimenti del XV secolo: sono delle realizzazioni in calcare con ricorsi che misurano in media 45-50 cm; l'allestimento è per fasce con ingranaggio serrato, le pietre rustiche sono di volumetria per lo più omogenea, frequentemente media o piccola, le lunghezze ricorrenti tra i 12 e i 28 cm. A questa tipologia appartengono anche alcune porzioni della fortezza di Fondi, del mastio di Pietravairano ed alcune porzioni del castello di Prata Sannita Inferiore.

[9] Cfr. D'Aprile 2001, p. 122.

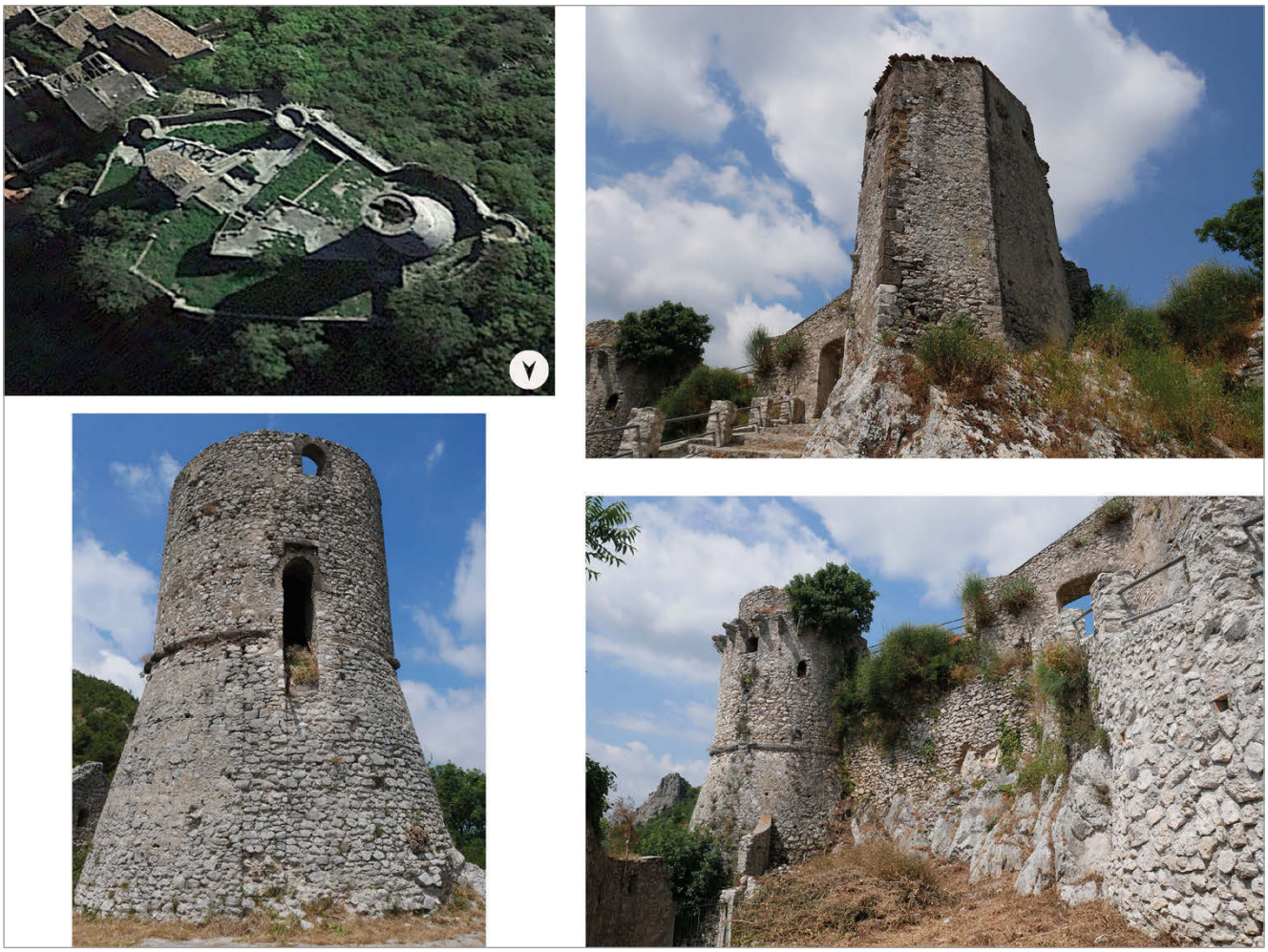


fig. 3 – Pietravairano. Vista dall'alto del circuito murario (Google Street View); torre quadrangolare; mastio; torre occidentale del circuito murario (foto dell'autrice).

2.2 *Pietravairano*

Per i casi della committenza regia vi è l'esempio del castello di Pietravairano con una struttura risalente al XIII secolo seppur citata nelle fonti come *castrum quod vocatur Petra*. Probabilmente in origine l'idea di *castrum* sarebbe dovuta coincidere con un semplice borgo murato vista la localizzazione periferica del castello rispetto all'abitato e a cavallo con la cerchia muraria. Successivamente alla fine del XII secolo venne eretta la linea difensiva (oggi scomparsa) che subì integrazioni nella tarda età angioina quando il feudo passò alla potente famiglia dei Marzano duchi di Sessa (XVI secolo) (*fig.* 3). Gli elementi duecenteschi sono visibili nelle finestre trilobate della chiesa.[10] Nella fabbrica di Pietravairano si trovano gli stessi paramenti trecenteschi descritti precedentemente per quella di Alvignano: nelle realizzazioni in calcare i ricorsi misurano in media 45-50 cm, raramente 38-40 cm con un allestimento per fasce fitto con presenza di pietre rustiche di volumetria omogenea. La disposizione per fasce di componenti di forma e volume omogenei risulta evidente nei corpi cilindrici delle torri a base troncoconica i quali recano in media differenze esecutive rispetto ai corrispondenti basamenti scarpati solitamente composti da pezzi di misure eterogenee allestite per fasce. Stessa modalità di apparecchiatura presente nelle strutture angioine trecentesche come il mastio e le torri cilindriche

[10] Cfr. D'Aprile 2001, p. 110; Coppola, Muollo 2017, pp. 201-203.

del castello di Pietravairano, la torre del presidio di Gaeta e la torre dello Ziro di Amalfi. Il mastio della fortezza di Pietravairano è costituito da un'alta torre cilindrica in posizione preminente su base troncoconica e con cornice di separazione in blocchi di tufo grigio con ingresso sopraelevato, affine architettonicamente al caso vicino di Pontelatone; il basamento è apparecchiato per cantieri (alti 45-50 cm) di pietre rustiche nella varietà calcarea locale miste a rari ciottoli disposte per fasce.

3. Considerazioni conclusive

Dopo che la produzione edilizia regia smise di essere influenzata dall'ideologia federiciana, la formazione delle maestranze subì l'influsso della Borgogna e della Provenza, e l'area attorno la capitale del Regno fu protagonista di questa intensa attività costruttiva. Attraverso i casi studio analizzati (sia di committenza regia che privata) tramite l'analisi delle tipologie costruttive e delle analisi delle tipologie murarie si è dedotto che pur essendo sempre più presenti le maestranze provenzali continua a permanere la tecnica a cantieri. In questi casi la prassi edilizia era organizzata secondo fasce con pezzi rustici, spesso di volumetria omogenea lasciando le pezzature maggiori al bordo inferiori dei filari. Inoltre si può notare come la torre maggiore della fortezza di Alvignano e il mastio del castello di Pietravairano dimostrino le differenze esecutive tra le basi inclinate e i corpi cilindrici superiori: nel primo caso i filari sono costituiti da elementi rustici di volumetria eterogenea ed allestimenti di fascia di pietre di volumetria omogenea ben impilate, mentre nel mastio di Pietravairano c'è una spiccata eterogeneità delle dimensioni per la presenza di scaglie e materiale di piccole dimensioni, con una disposizione per fasce e più regolare nella zona del basamento. Di contro i corpi cilindrici delle torri angioine di Alvignano sono costituite da pietre rustiche di volume eterogeneo con tendenze medio-piccole nelle parti più alte, lasciando alle porzioni inferiori i pezzi medio-grandi con una quantità variabile l'uso dei residui di lavorazione del tufo grigio.

Bibliografia

Annali 1982 = *Annali, 8, Insediamenti e territorio. Storia d'Italia*, a cura di C. De Seta, Torino.

Atti Cancelleria Angioina 1939 = *Regesta Chartarum Italiae. Gli atti perduti della Cancelleria Angioina transuntanti da Carlo De Lellis pubblicati sotto la direzione di Riccardo Filangieri*, Roma.

Chronicon Sanctae Sophiae 2000 = *Chronicon Sanctae Sophiae (Cod. Vat. Lat. 4939)*, a cura di J.M. Martin, Roma.

Codice diplomatico longobardo 1968 = *Codice diplomatico longobardo*, a cura di L. Schiaparelli, vol.I, Torino.

Coppola G., Muollo G., 2017, *Castelli medievali in Irpinia. Memoria e conoscenza*, Napoli.

D'Aprile M., 2001*, Murature Angioino-Aragonesi in Terra di Lavoro*, Napoli.

Fiengo G., Guerriero L., 2003, *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali, Terra di Lavoro XVI-XIX secolo,* Napoli.

Fiengo G., Guerriero L., 2009, *Atlante delle tecniche costruttive tradizionali, Terra di Lavoro XVI-XIX secolo,* Napoli.

Franco A., 2017, *Considerazioni su ambiente e gestione del territorio nella Langobardia Minor da un inedito giudicato celebrato in Alife nel 973,* in «Schola Salernitana», Annali XXII (2017), pp.41-70.

Frisetti A., 2015, *Le fortificazioni urbane di Alife e i castelli del territorio tra alto e basso Medioevo,* in F. Marazzi (a cura di) *Civitas Aliphana. Alife e il suo territorio nel Medioevo*, Cerro al Volturno (IS), pp.161-178.

Furno A., 2018, *Principatus et Terra Beneventana: Note per una cronotipologia delle tecniche murarie delle domus federiciane e analisi del paesaggio del XIII secolo*, Tesi di dottorato, Università suor Orsola Benincasa, relatore G. Coppola, Napoli.

Haseloff A., 1920, *Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien*, Leipzig, trad.it. M.S. Calò Mariani (a cura di), *Architettura sveva in Italia Meridionale*, Bari 1992.

Lepre A., 1986, *Terra di Lavoro,* in G. Galasso, R. Romeo (a cura di), *Storia del Mezzogiorno*, vol. V, Roma-Napoli, pp. 95-234.

Leone A., 1999, *La Campania in età sveva,* in C.D. Fonseca (a cura di), *Mezzogiorno- Federico II- Mezzogiorno,* Atti del Convegno Internazionale di Studio (Castel Lagopesole-Melfi, 1994), Roma, pp. 274-280.

RCA 1951-2010 = *I Registri della Cancelleria angioina ricostruiti da Riccardo Filangieri con la collaborazione degli archivisti napoletani*, voll. I-L, Napoli.

Santoro L., 1985, *Residenze fortificate e presidi difensivi nel Regno di Napoli* in N. Cilento (a cura di) *Castelli e vita di castello-Testimonianze storiche e progetti ambientali*, Atti del IV Congresso Internazionale (Salerno-Napoli 1985), Napoli, pp. 335-346.

Santoro L., 1992, *I sistemi difensivi nel Mezzogiorno d'Italia* in A. Notarangelo (a cura di) *Torri, castelli nel Mezzogiorno: recupero, territorio, innovazione, integrazione*, Napoli.

Santoro L., 1994, *Castelli nell'Italia meridionale*, in M. D'Onofrio (a cura di), *I Normanni, popolo d'Europa,* Catalogo della mostra (Roma 1994), Roma.

Sthamer E., 1995*, Die Verwaltung der Kastelle im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich 2. und Karl 1. von Anjou*, Leipzig 1914, trad.it. *L'amministrazione dei castelli nel Regno di Sicilia sotto Federico II e Carlo I d'Angiò*, Bari.

Vitolo, G.,2004. *Il mezzogiorno prima della questione meridionale,* Firenze.



fig. I – Pavia. Cappella del castello (foto dell'autrice).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d6

Silvia Muzzin

Cappelle castrensi al tempo dei Visconti: prime proposte di analisi

I numerosi castelli costruiti o riadattati dai Visconti nell'arco di quasi due secoli della loro signoria mostrano degli elementi comuni, tra i quali, dopo un primo *screening*, risultano esservi le cappelle gentilizie. Sono stati presi in analisi cinque testimoni, per verificare eventuali ricorrenze o discrepanze circa la collocazione, la forma, la dimensione e la decorazione delle cappelle. Si sono trattati i casi di Pavia e di Milano, poiché sede principale del signore e della corte, di Angera e di Cassano d'Adda in base alla loro ubicazione, l'uno castello di monte e l'altro di fiume, a completamento topografico dei testimoni precedenti, ubicati nei centri urbani della pianura. Si è considerato inoltre un periodo di edificazione, che possa coprire quasi tutto l'arco della signoria viscontea e si è guardato all'omogeneità del progetto edilizio, se realizzato in un'unica fase o adattato a preesistenze. Si è distinto inoltre tra cappella ad uso della corte e cappella ad uso privato: quest'ultimo caso è accennato a proposito di Pandino, ma necessita di ulteriori approfondimenti, data la difficoltà di individuare la cappella in assenza di documenti o decorazioni caratterizzanti.

1. La cappella del castello di Pavia

La prima cappella considerata è quella del castello di Pavia, di cui si hanno dati certi, ma non se ne conosce la dedicazione. Il castello, di cui rimane ignoto il progettista, fu edificato da Galeazzo II tra il 1360 e il 1365, mentre la decorazione pittorica continuava sotto Gian Galeazzo.[1] L'edificio è realizzato in laterizio con dettaglio architettonico in pietra e marmo e ha pianta *ad quadratum*, modulare con varianti proporzionali: quattro corpi di fabbrica rettilinei sono chiusi da quattro torri angolari e sono impostasti su due piani. Sulla corte interna quindi prospettano il porticato inferiore e il loggiato superiore. La cappella è ubicata al piano terreno del braccio sud, nelle sale che ospitano la collezione romanica dei musei Civici, a destra rispetto all'ingresso dalla città. L'ambiente è costituito da due campate quadrate di 9,5 m di lato (per una lunghezza totale di 19 m), coperte da volte a crociera nervata, a sesto rialzato. Ogni camera, coincidente a una campata, separata da un arco trasversale, presenta una porta di accesso dal portico e una bifora di affaccio sull'esterno (*figg.* I-1). La decorazione origi-

[1] Si ringraziano per la gentile disponibilità e la collaborazione Davide Tolomelli (musei Civici Pavia), Francesca Tasso (Civiche Collezioni del Castello Sforzesco), Serena Sogno e Rossella Mazzola (museo della Rocca di Angera), Valerio Laboni (castello di Cassano d'Adda) e Alessia Anderlini (comune di Pandino); Saverio Lomartire per la lettura del testo ancora inedito sulla decorazione pittorica del castello di Pavia; Monica Diani per la rielaborazione grafica delle planimetrie qui presentate. Corio 1554, p. 467; Magenta 1883, p. 74. Per un riepilogo recente sulle ipotesi che riguardano il progettista si veda Cairati 2019, p. 101.

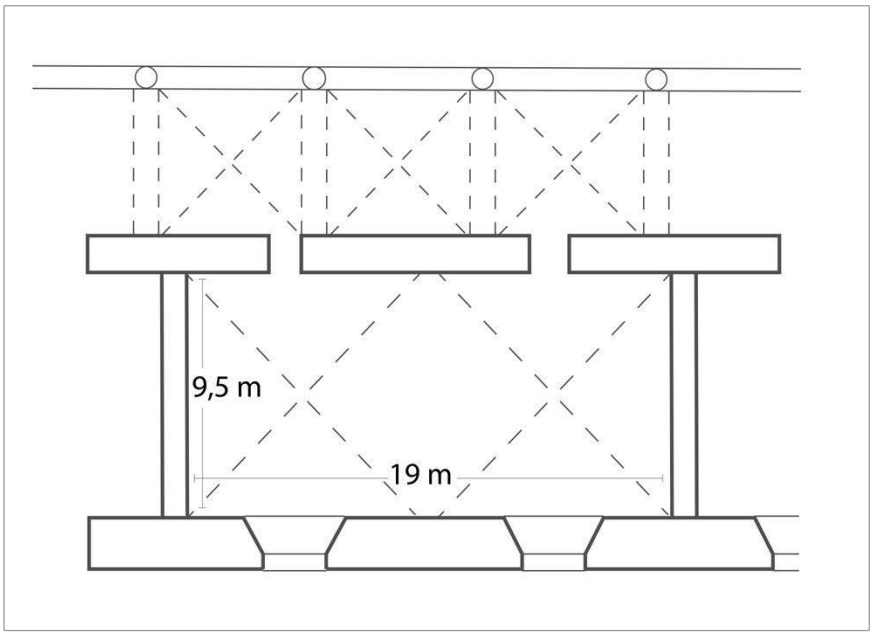


fig. 1 – Pavia. Cappella del castello, planimetria (elaborazione grafica di Monica Diani).

nale, affidata ad Andrea de Bartoli, doveva prevedere una zoccolatura a finte tarsie marmoree con scene figurate sulle pareti e volta stellata, di cui nulla sopravvive, se non l'*Allegoria della Geometria* nello sguancio della finestra a est, mentre la *Madonna con Bambino* nel sottarco della stessa finestra e il *Cristo benedicente* sull'intradosso del portalino a est sono di altra mano.[2] Sulla parete settentrionale della campata orientale si conservano sinopie o esercizi grafici, che non paiono appartenere a un programma organico e forse nemmeno allo stesso periodo. I *Santi Stefano e Leonardo*, dipinti sull'imposta dell'arco trasversale, appartengono invece a una campagna decorativa successiva, probabilmente quella di Gian Galeazzo.[3] La presenza della cappella è segnalata all'esterno, verso il cortile, da alcuni lacerti di affresco: la sinopia del *Cristo in pietà* sulla lunetta del portale verso ovest, attribuita a Michelino da Besozzo, cui si deve anche probabilmente il *Santo*, un tempo a sinistra del portale, conservato nei depositi museali.[4] I *Tre Santi* (forse Agostino, Siro e un diacono) a destra dello stesso portale sono ascrivibili alla seconda campagna pittorica.[5] I due portali, che danno accesso alla cappella, sono gli unici dotati di un complemento decorativo lungo il porticato del castello: caratterizzati da una strombatura e da una ghiera lavorate in cotto con fascia capitellare in pietra scolpita a motivi fogliacei e testine antropomorfe. I documenti e le caratteristiche di tale ambiente indicano chiaramente l'impiego 'pubblico' di questa cappella, che avrebbe dovuto essere oggetto di una nuova campagna decorativa da parte di Bonifacio Bembo sotto Galeazzo Maria Sforza nel 1469-1470, ma che probabilmente non venne mai realizzata.[6]

[2] Per la decorazione pittorica della cappella: Albertini Ottolenghi 1996, p. 551; Vicini 1997, pp. 36-41; Vicini 2005, pp. 88-89; Rossi 2012, pp. 309-310; Lomartire 2014; Cairati 2019, pp. 106-107.

[3] Per la descrizione decorativa della sala si rinvia a Vicini 1984, p. 44; Lomartire 2014 (anche per la datazione dei due Santi).

[4] Vicini 1981, pp. 205-206; Vicini 1984, p. 44; Lomartire 2014.

[5] Lomartire 2014.

[6] Albertario 2003, pp. 51, 55, 70.

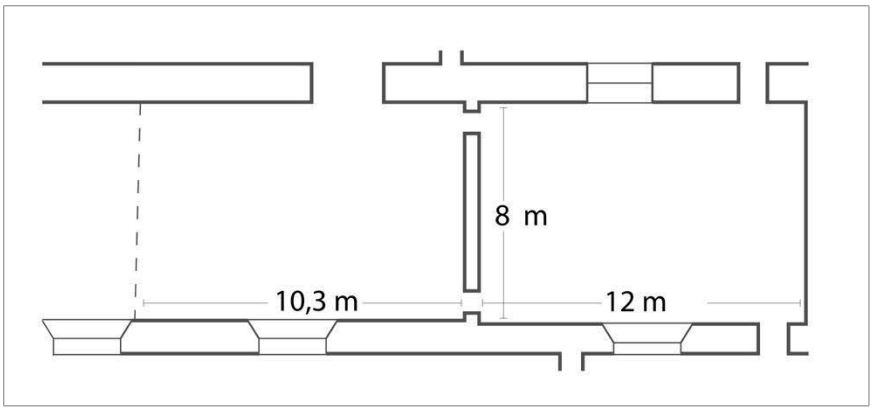


fig. 2 – Milano. Cappella del castello, planimetria (elaborazione grafica di Monica Diani).

2. La cappella del castello di Milano

Nel 1467, lo Sforza promuoveva anche una campagna di lavori presso la Rocchetta e la corte ducale del castello di porta Giovia a Milano, un tempo sede viscontea, affidando a Benedetto Ferrini la direzione dei lavori.[7] Secondo Luca Beltrami se il castello fu costruito a partire dal 1368 sotto Galeazzo II, i nuclei della corte ducale e della Rocchetta erano in essere sotto Gian Galeazzo, quando la residenza ufficiale dei Visconti fu portata da Pavia a Milano.[8] Le sopravvivenze viscontee riguardano in particolare il basamento di serizzo della Rocchetta, della corte ducale e il muro di quest'ultima prospiciente il fossato morto con le monofore tamponate in fase sforzesca. La campagna di indagini avviata nel 1998, su impulso della Soprintendenza del Castello, evidenzia che la prima fase sforzesca, dopo gli smantellamenti operati dalla Repubblica Ambrosiana, si dedicò al recupero delle murature e al mantenimento dell'impianto castellano.[9]

Attualmente la cappella ducale, dedicata al Santissimo Sacramento, e fatta decorare da Galeazzo Maria Sforza, tra il 1471 e il 1473, è collocata al piano terreno della corte ducale, lungo il corpo di fabbrica settentrionale, che si affaccia sul cortile, nella sala XII dell'esposizione museale.[10] È costituita da un solo vano di 12×8 m, comunica con la camera interna tramite un'apertura nel muro e una porta, è dotata di un'ampia finestra e di un'altra porta che prospettano sulla corte, immette nell'adiacente sala Verde attraverso due accessi ed è coperta da una volta a padiglione. Questo impianto però, così come la decorazione parietale, restituisce la fase quattrocentesca della cappella, frutto forse della volontà dello Sforza di ammodernare un ambiente preesistente, come si sarebbe dovuto verificare anche a Pavia, e certamente è il risultato dei restauri stilistici del XX secolo, che portarono alla ricostruzione di parte della volta e del muro divisorio della cappella con la sala adiacente, nonché alla modificazione delle aperture e all'eliminazione del palinsesto decorativo preesistente alla fase attuale.[11] Mettendo a confronto infatti la planimetria della corte ducale tracciata da Clarici nel 1578 ca. con la ricostruzione degli ambienti realizzata sulla base della *Relazione* del 1652, con la planimetria odierna, si riscontra una riduzione dello spazio adibito

7 Verga Bandirali 1981, pp. 49-102.
8 Beltrami 1894.
9 Pertot 2005, pp. 51-67.
10 Albertario 2005, pp. 103-107.
11 Basso 2005, pp. 282-289.

al culto, che almeno nella versione seicentesca doveva avere una lunghezza di circa 20 m, di poco inferiore alla lunghezza totale delle due sale attigue (24 m).[12] Si potrebbe forse formulare l'ipotesi, su base analogica col castello pavese, dettata dalla comunanza di fasi e committenti, che anche presso il castello di porta Giovia esistesse fin dall'epoca di Gian Galeazzo Visconti una cappella gentilizia ad uso pubblico, che Galeazzo Maria Sforza fece semplicemente ammodernare. La cappella, come a Pavia, si sarebbe trovata al piano terreno, mentre gli appartamenti Ducali, dotati di un oratorio privato, al piano superiore. La sua estensione sarebbe stata molto più ampia dell'attuale, invadendo in tal modo i locali della sala verde e probabilmente di poco superando la lunghezza della cappella di Pavia, con un sistema di copertura, di aperture e decorativo non ricostruibili attualmente (*fig.* 2).

3. La cappella della rocca di Angera

La rocca di Angera ha planimetria trapezoidale, costituita da corpi di fabbrica aggiunti nel corso di due secoli a partire dalla fine del Duecento: in base all'analisi stratigrafica nella seconda metà del XIII secolo fu costruita l'ala occidentale o viscontea, chiusa tra la torre castellana, antecedente, e l'ala borromaica, successiva, e costituita da un solo corpo di fabbrica su due piani in pietra d'Angera, in cui si aprono oggi monofore al piano terreno e bifore al primo piano.[13] La biografia di Ottone Visconti, tramandata in appendice al *Beroldus Novus*, cita tra le edificazioni da lui promosse anche la rocca di Angera: è plausibile che la costruzione di quest'ala, verso la fine del XIII secolo, e di poco successiva all'ala scaligera, posta a nord, si debba a lui, fatto che parrebbe confermato dal soggetto e dalla datazione degli affreschi che decorano la cosiddetta sala di Giustizia, posta al primo piano di quest'ala e costituita da due campate voltate a crociera costolonata.[14] Al piano terreno, in corrispondenza della sala di Giustizia, oggi risultano tre vani, che ospitano parte del museo della Bambola, definiti per tradizione, i due adiacenti alla torre, "oratorio". I vani sono coperti da capriate lignee, che coincidono con il sistema di copertura originale, mentre i tramezzi, che ripartiscono gli ambienti, sono frutto di una manomissione, evidente sia per il materiale impiegato, sia per la giunzione alle pareti d'ambito, sia per la distanza irregolare di questi dalle tre colonne poligonali con capitelli *a crochet* presenti nelle sale, colonne equidistanti tra loro. Sulla parete occidentale si aprivano due monofore, ancora visibili dall'esterno, ubicate nella prima e nella terza sala, e in corrispondenza di esse altre due sul lato orientale, delle quali, quella nel vano adiacente alla torre, disassata rispetto alla sua compagna, si presenta come una semplice feritoia, forse frutto di una manomissione. Altre due monofore occluse si aprivano sulla testata meridionale del corpo di fabbrica. L'accesso a questi ambienti dalla corte è garantito da una sola porta nel vano mediano, priva di elementi decorativi. È stato suggerito che la cappella del castello potesse essere ubicata in questi

[12] Viganò 1996, pp. 71-79; Albertario 2005, pp. 103, 107-108; Scotti Tosini 2005, pp. 204-213.

[13] Per quanto riguarda le fasi di edificazione della rocca si rinvia allo studio di Frigerio, Tamborini 1988, pp. 47-85.

[14] Per quanto riguarda l'anonima biografia di Ottone Visconti si veda Savio 1913, pp. 647-648.

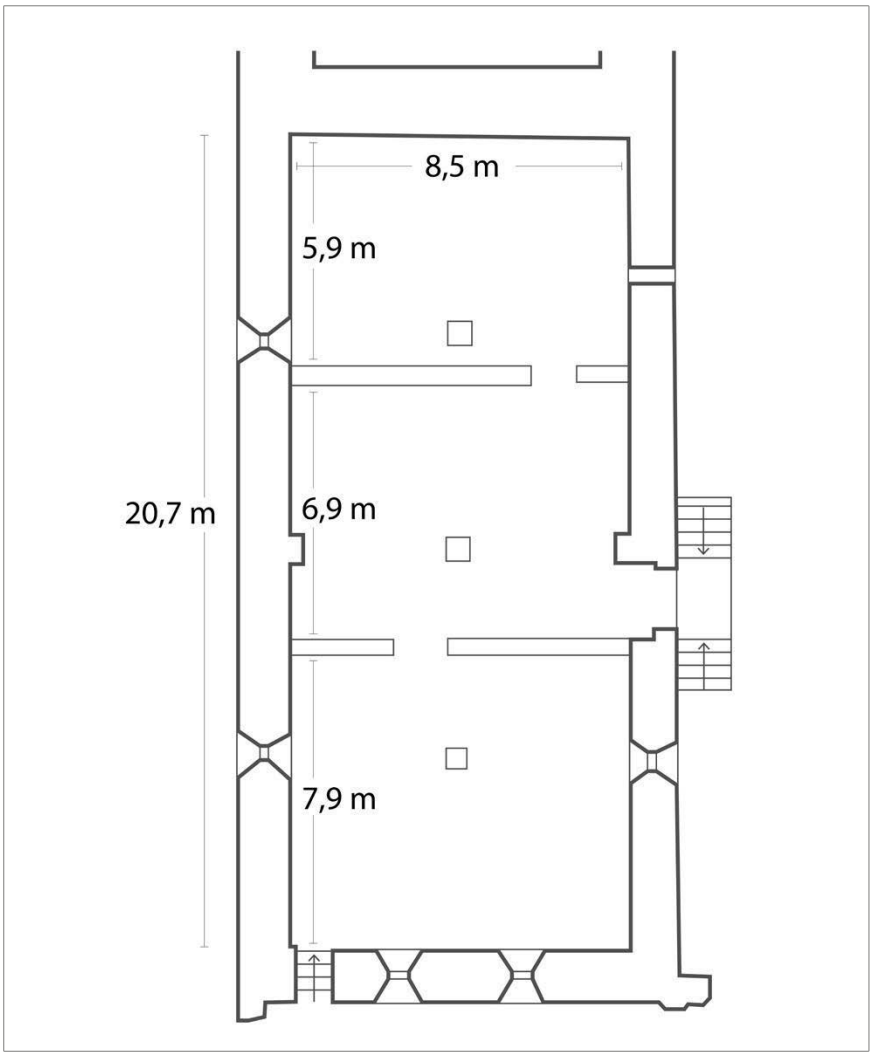


fig. 3 – Angera. Cappella del castello, planimetria (elaborazione grafica di Monica Diani).

locali: sembra infatti improbabile che l'edificio, dal quale l'arcivescovo firmava i propri decreti e nel quale soggiornava, non fosse dotato di una cappella gentilizia, ma si dovesse appoggiare all'oratorio di San Bartolomeo, forse cappella castrense di epoca precedente.[15] I vani misurano 8,50 m di ampiezza e 20,70 m di lunghezza complessiva: il locale adiacente alla torre è lungo 5,90 m, quello mediano 6,90 m e quello volto a sud 7,90 m (*fig.* 3). L'ampiezza e le misure totali si discostano di poco da quelle della cappella di Pavia, così come in parte la scansione delle finestre; l'ambiente è ubicato a piano terreno, in quell'ala dell'edificio che, data la decorazione dell'ambiente superiore, esteso quanto quello inferiore, pare avesse funzione di rappresentanza. In questo caso però si è persa la decorazione parietale originale che possa confermare tale ipotesi.

4. La cappella del castello di Cassano d'Adda

Un caso differente è rappresentato dalla cappella nel castello di Cassano d'Adda, ubicata a piano terreno della torre nord-est e oggi intitolata alla Madonna del Buon Consiglio e a San Pio Quinto. Il castello, realizzato in ciottoli di fiume, ha pianta trapezoidale: sull'angolo nord-est si inserisce l'u-

[15] Mazzilli Savini 2011, pp. 132-165.

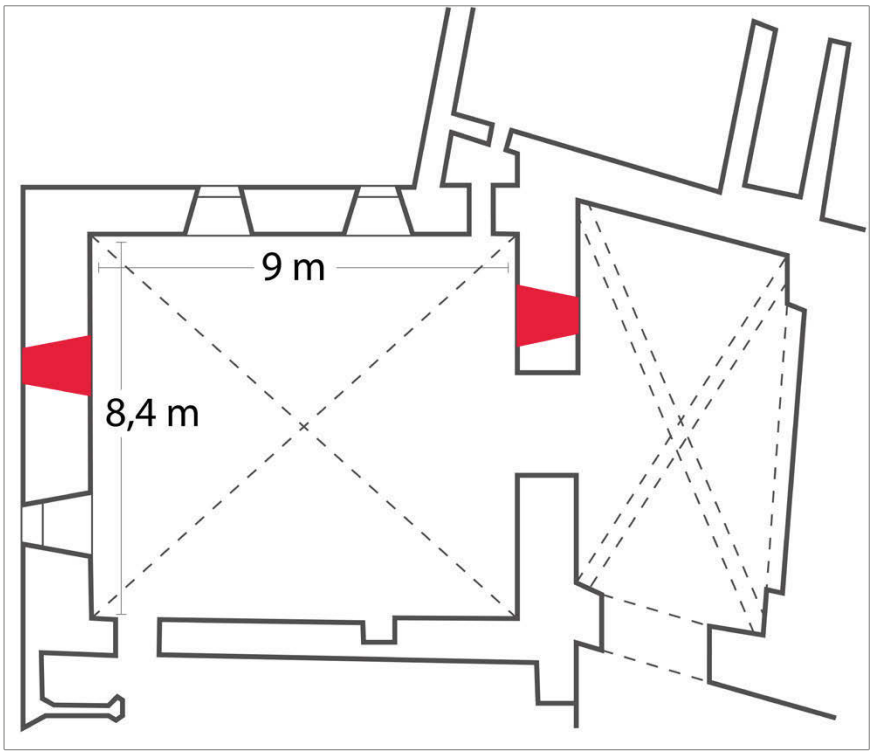


fig. 4 – Cassano d'Adda. Cappella del castello, planimetria con indicazione delle monofore in fase (elaborazione grafica di Monica Diani).

nica torre, i vani delle quattro ali del castello non hanno scansione modulare uniforme, l'interno del quadrilatero è caratterizzato da un portico inferiore e da un loggiato superiore. Anche se non è stato realizzato in un'unica fase, non esistono studi stratigrafici dell'edificio: i documenti testimoniano la sua esistenza nell'XI secolo e, in base alla già citata biografia di Ottone Visconti, si sa che l'arcivescovo aveva messo mano anche a questo castello.[16]

La pianta della cappella è quasi quadrata, misura 9 m di lunghezza e 8,40 m di larghezza, ed è coperta da una volta a crociera costolonata (*fig.* 4). L'ambiente è stato modificato in epoca moderna, alterando anche il sistema delle aperture, ma i restauri del 2004-2010, condotti dall'architetto Laboni, che hanno riguardato l'intero castello, si sono posti come obiettivo il rispristino dello stato originale.[17] L'accesso principale, frutto di una manipolazione settecentesca, è posto sulla parete meridionale e avviene dal portico dell'ala est. Un accesso secondario e ad uso personale del signore del castello è stato rinvenuto sulla parete occidentale. Le aperture di stampo gotico sono la monofora sulla parete settentrionale, leggermente fuori asse, con decori geometrici, e la monofora, in fase con quella, sulla parete meridionale, occlusa probabilmente quando il vano venne decorato nel Trecento, poiché ubicata in corrispondenza dell'affresco interno. Le pareti oggi sono decorate alla base da un'ornamentazione a finti marmi, mentre nella fascia superiore da scene, inquadrate da una cornice ad archetti pensili. Sulla

[16] Angiola Maria Romanini ascriveva il castello al 1380 e alla committenza di Bernabò Visconti, mentre Carlo Perogalli distingueva tre fasi edilizie: una previscontea relativa al corpo occidentale, una viscontea relativa alle ali nord e sud e una quattrocentesca riguardante il portico dell'ala orientale. Giulini 1760, vol. 3, pp. 351-354; vol. 5, pp. 324, 524; vol. 8, pp. 449, 458-459, 465, 469; Bignami 1932, pp. 23-28; Giolli 1935; Perogalli, Bascapè 1960, p. 154; Romanini 1964, p. 321; Perogalli 1977, p. 259; Vincenti 1981; Valli 1988.

[17] Laboni 2011, pp. 1-17. L'architetto ha verificato e testimoniato grazie a una campagna fotografica l'innalzamento dei corpi di fabbrica che costituiscono il castello (già suggerito dalla muratura esterna dell'ala settentrionale), ma anche una mutazione dei livelli dei piani e un'originaria copertura a volta del piano superiore, almeno dell'ala nord.

parete est si trova la *Crocifissione*, sulla parete ovest *Mosè che riceve le tavole della legge* e forse l'*Adorazione dei Magi*, mentre sulla parete sud è rappresentata l'*Incoronazione* o *Glorificazione della Vergine tra santi, beati, vescovi e martiri*; poco discosto da essa è presentato l'*Offerente con Santa Caterina*, mentre sulla volta sono dipinti i clipei lobati coi *Quattro profeti*. Lo studio più recente di Serena Romano identifica nella figura dell'offerente della sola cappella Bernabò Visconti e isola la datazione degli affreschi alla metà del XIV secolo, da parte di un artista aggiornato sulla produzione giottesca.[18] La cappella, per l'apparato decorativo e per la presenza del donatore, pare appartenere alla tipologia di quelle "pubbliche", ma ne costituisce un caso particolare, sia perché è inserita nella torre e non lungo un'ala del castello, sia perché di dimensioni ridotte, che coincidono quasi con quelle della singola campata pavese, della quale la cappella ricalca le forme. Potrebbe trattarsi, è vero, di una diversa tipologia di cappella, ma la sua origine potrebbe essere spiegata dal lacerto di affresco di epoca tardoromanica, posto sotto l'arcata occidentale della campata di portico adiacente, in cui si possono riconoscere le estremità inferiori della Maddalena e di un Santo panneggiato all'antica. Questo lacerto è indice di una stratificazione di corpi di fabbrica, che potrebbero aver condizionato dimensioni e ubicazione della cappella e forse anche funzioni, che potremmo definire "semi-pubbliche". Stando a queste prime indagini la cappella di Cassano quindi avrebbe subito una prima trasformazione da una fase tardoromanica in gotica, forse sotto Ottone Visconti, e una seconda sotto Bernabò. Un fatto che non è inusuale se si pensa al caso del castello di Lardirago, dove l'originale cappella castrense di epoca romanica venne inglobata in una torre e in corpi di fabbrica aggiunti tra Duecento e Trecento, poi rialzati, assumendo nel tempo caratteri differenti rispetto all'impostazione originale.[19]

5. Il caso del castello di Pandino

L'ultimo caso, brevemente accennato, riguarda il castello di Pandino, edificato da Bernabò Visconti entro il 1361, mentre il fratello Galeazzo II attendeva a quello di Pavia.[20] Come quello pavese l'edificio, realizzato in laterizio, è dotato di quattro torri angolari quadrate, una corte interna, un porticato a piano terreno e un loggiato al piano superiore. La ricca decorazione permette di identificare alcuni ambienti, ma non di individuare la cappella gentilizia a uso pubblico, forse un tempo ubicata nella manica occidentale, manomessa in epoca successiva. Serena Romano, però, ha suggerito che la decorazione del primo piano della torre sud-est indichi il suo utilizzo come camera da letto di Bernabò Visconti, mentre quella del secondo piano a finte architetture con arcate e rosoni possa identificarsi con la cappella privata del signore.[21] Il vano ha forma quadrata e misura 9,50 m di lato, coincidendo in tal modo con le dimensioni della singola campata pavese e quasi con quelle della cappella di Cassano, mentre è coperto da capriate lignee. La decorazione pittorica però non tradisce in modo evidente

[18] Auletta 2002, pp. 57-68; Travi 2003, pp. 157-172; Romano 2011, pp. 642-656.
[19] Mazzzilli Savini 2007, pp. 5-24.
[20] Albini, Cavalieri 1986, anche per la disamina della bibliografia precedente.
[21] Romano 2013, pp. 251-274.

l'impiego del vano: al primo piano dell'ala d'ingresso del castello si trova infatti la sala degli affreschi, tappezzata a finte architetture, simili a queste. Se si trattasse del resto di una cappella ad uso privato, di solito comunicante con gli appartamenti del Visconti e ai piani superiori, potrebbe colmare quel vuoto lasciato dalla perdita della cappella privata del castello di Pavia, posta al primo piano dell'ala nord, distrutta nel XVI secolo, e del castello di Milano, al primo piano dell'ala sud (nel XVI secolo), testimoniate dai documenti.

6. Conclusioni

Stando a questo primo censimento si ipotizza che le cappelle, che ospitavano il signore e la sua corte, fossero di ampia metratura, caratterizzate da una larghezza di 8-9 m e una lunghezza che poteva quasi raggiungere i 20 m e fossero poste al piano terreno, essendo così di facile accesso, senza raggiungere gli appartamenti privati ai piani superiori. Potevano essere voltate a crociera costolonata o semplicemente nervata o coperte a capriate. Presentavano in sostanza una planimetria molto simile ad alcuni oratori, come quello di Solaro o di Lentate, costituiti da due vani rettangolari, di cui quello a est con funzioni di presbiterio. Erano contraddistinte da un apparato decorativo ad affresco inconfondibile, ma che allo stato attuale non mostra ricorrenze specifiche. A queste cappelle pubbliche si accostano e con esse convivono le piccole cappelle ad uso privato dei signori, poste accanto ai loro appartamenti, per lo più testimoniate dalle fonti documentarie e non conservate, forse perché non erano dotate di un sontuoso apparato decorativo, e per le quali bisogna ampliare il campo d'indagine. Oltre a queste si segnala il caso di Cassano, che costituisce forse una soluzione ibrida, dovuta alle metamorfosi dell'edificio. Le cappelle gentilizie dei castelli viscontei comunque sono caratterizzate da una sorta di modularità metrica, strettamente connessa alla pianta degli edifici che le ospitano.

Bibliografia

Albertario M., 2003, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel Castello di Pavia (1470-1476),* «Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia», 3, pp. 49-116.

Albertario M., 2005, *"Ad nostro modo". La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476),* in M.T. Fiorio (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 99-134.

Albertini Ottolenghi M.G., 1996, *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in R. Bossaglia (a cura di), *Storia di Pavia*, Pavia, vol. 3, pp. 549-578.

Albini G., Cavalieri F., 1986, *Il castello di Pandino*, Cremona.

Auletta R., 2002, *Affreschi trecenteschi nella cappella viscontea del castello di Cassano d'Adda*, «Bollettino d'Arte», 119, pp. 57-72.

Basso L., 2005, *Traccia per una ricostruzione delle pitture scomparse del Castello Sforzesco*, in M.T. Fiorio (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 269-306.

Beltrami L., 1894, *Il Castello di Milano [Castrum Portae Jovis] sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza, MCCCLXVIII-MDXXXV*, Milano.

Bignami L., 1932, *Castelli lombardi*, Milano.

Cairati C., 2019, *I Visconti e la decorazione delle* domus *pavesi al tramonto del gotico. Prime ricognizioni*, in P.L. Mulas (a cura di), *Laboratorio. Attualità delle ricerche sulla storia dell'arte a Pavia e in Certosa,* Milano, pp. 97-122.

Corio B., 1554, *L'Historia di Milano volgarmente scritta dall'eccellentissimo oratore M. Bernardino Corio… Con le vite insieme di tutti gli imperatori, incominciando da Giulio Cesare, fino à Federico Barbarossa, scritte dal medesimo*, Venezia, parte III.

Frigerio P., Tamborini M., 1988, *Vicende costruttive della Rocca di Angera*, in *"Fabularum Patria" Angera e il suo territorio nel Medioevo*, Atti del Convegno (Rocca di Angera 1986), Bologna, pp. 47-85.

Giolli R., 1935, *B. Gadio e l'architettura militare sforzesca. 1°. La Rocca di Cassano d'Adda*, Milano.

Giulini G., 1760, *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagna di Milano nei secoli bassi*, Milano, voll. 3, 5, 8.

Laboni V., 2011, *Il Castello Visconteo di Cassano d'Adda. Storia, tutela, attualità*, «Storia in Martesana», 5, pp. 1-17.

Lomartire S., 2014, *La decorazione pittorica del Castello di Pavia e qualche novità sulla pittura pavese di età viscontea*, Seminario dottorale, Università di Bologna.

Magenta C., 1883, *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Milano, vol. 1.

Mazzzilli Savini M.T., 2007, *Materia e tecnica delle riscoperte pitture nella cappella castrense di Lardirago*, «Arte Lombarda», 151, pp. 5-24.

Mazzilli Savini M.T., 2011, *Sulle tracce delle cappelle castrensi nel territorio di Varese tra X e XIII secolo*, in M.L. Gatti Perer (a cura di), *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, Varese, vol. 2, pp. 132-165.

Perogalli C., 1977, *L'architettura Viscontea*, in *I Visconti a Milano*, Milano.

Perogalli C., Bascapè G.C., 1960, *Castelli in Lombardia*, Milano.

Pertot G., 2005, *La fabbrica viscontea: sopravvivenze e integrazioni*, in M.T. Fiorio (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 51-76.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano.

Romano S., 2011, *Il modello visconteo: Il caso di Bernabò*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: i committenti*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Parma 2010), Milano, pp. 642-656.

Romano S., 2013, *Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in S. Romano, D. Zaru (a cura di), *Arte di corte in Italia del Nord: programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, Roma, pp. 251-274.

Rossi M., 2012, *Giusto a Milano e altre presenze non lombarde nella formazione di Giovannino de' Grassi*, in S. Romano, D. Cerutti (a cura di), *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, Roma, pp. 307-333.

Savio F., 1913, *Gli antichi vescovi d'Italia dalle origini al 1300 descritti per regioni. La Lombardia, Milano*, Firenze, vol. 1.

Scotti Tosini A., 2005, *Il castello in età moderna: trasformazioni difensive, distributive e funzionali,* in M.T. Fiorio (a cura di), *Il Castello Sforzesco di Milano*, Milano, pp. 191-223.

Travi C., 2003, *Per Stefano Fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, «Arte Cristiana», 91, pp. 157-172.

Valli C., 1988, *Il Castello di Cassano*, Pizzighettone.

Verga Bandirali M., 1981, *Documenti per Benedetto Ferrini ingegnere ducale sforzesco (1453-1479),* «Arte lombarda», 60, pp. 49-102.

Vicini, D., 1981, *Scheda inv. 1404*, in A. Peroni (a cura di), *Pavia Pinacoteca Malaspina*, Milano, pp. 205-206.

Vicini D., 1984, *Il Castello Visconteo di Pavia e i suoi Musei. Guida*, Pavia.

Vicini, D., 1997, *Le pitture del castello: memorie, oblio e recuperi*, «Ca' de Sass», 139, pp. 36-41.

Vicini D., 2005, *Le arti nel castello di Pavia al tempo di Galeazzo II Visconti (1360-1378),* in I. Besch, H.C. Graf von Bothmer, Y. Schülke, C. Trepesch (a cura di), *Bilder sind nichtfiktiv Sondern anschaulich. Festischrift für Christa Schwinn*, Saarbücken, pp. 81-89.

Viganò M., 1996, *Il Castello di Milano (1559-1599). L'opera di Giovan Giacomo e Giorgio Paleari Fratino*, «Arte Lombarda», 117, pp. 71-79.

Vincenti A., 1981, *Castelli Viscontei e Sforzeschi*, Milano.



fig. I – Parpaglia, Candiolo. Castello, prospetto est (foto dell'autore).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d7

Francesco Novelli

Testimonianze trecentesche nei castelli piemontesi: restauri, trasformazioni, processi di valorizzazione e nuovi usi

1. Premessa

Le strutture fortificate rappresentano una testimonianza di cultura materiale ed espressione di magisteri costruttivi, tecniche di difesa e arte della guerra, la cui conoscenza è ineludibile ai fini conservativi. La premessa per una tutela di questi beni è riconducibile alla individuazione di tutte quelle componenti che ne costituiscono lo stretto rapporto con il territorio nella duplice valenza di valore paesaggistico e di recupero dei valori immateriali, e che ne hanno determinato la costruzione, l'uso e in molti casi l'oblio e la demolizione.[1]

Il contributo presentato si sviluppa portando quali casi studio alcuni castelli analizzati nell'ambito territoriale del Piemonte, di proprietà pubblica, il cui impianto originario è documentato nel XIV secolo o comunque il Trecento ne costituisce una fase significativa. Si pone quindi una domanda per inquadrare l'ambito della presente riflessione: le politiche di tutela conservazione e valorizzazione messe in atto negli ultimi 20 anni dagli enti pubblici proprietari di architetture fortificate hanno contribuito alla conservazione dell'identità di questo patrimonio? Quali sono i passaggi fondamentali e i livelli su cui si è sviluppata questa azione di controllo? Questi diversi piani di lettura e lavoro hanno inciso sulla conservazione del palinsesto storico senza causare perdite importanti nella testimonianza più significativa che è rappresentata proprio dal bene stesso? In anni recenti le iniziative che hanno interessato questo patrimonio in Piemonte evidenziano alcuni risultati importanti nel contributo offerto ad ambiti specifici quali la ricerca applicata per esempio con la costituzione *dell'Atlante Castellano d'Italia* e successive aperture ad ambiti di ricerca che ne sono derivati. Altri passaggi significativi riguardano l'avvio di attività e azioni promosse dalle principali fondazioni bancarie con l'emanazione di bandi per il restauro e la valorizzazione, le politiche di conservazione e valorizzazione del patrimonio fortificato messe in atto dagli enti locali, il ruolo delle comunità locali e il riconoscimento del valore identitario del bene con il suo territorio.

L'esperienza di ricerca dell'*Atlante Castellano* in Piemonte ha permesso di acquisire conoscenze utili per un approccio aggiornato al patrimonio fortificato sia dal punto di vista della revisione dei censimenti esistenti, sia per l'aspetto della ricerca storica che nella individuazione dello stato di conservazione del patrimonio fortificato e delle iniziative di valorizzazione connesse.[2] La messa a sistema di queste importanti banche dati ha costituito un'occasione per sviluppare ulteriori modalità di indagine e attività di ricerca configurandosi quale momento di sintesi, sulle iniziative svolte e in corso, con uno sguardo multidisciplinare alla conservazione e valorizzazione del patrimonio di archi-

[1] Fiorino 2017 e relativa bibliografia.

[2] L'indagine coordinata dalla Sezione Piemonte e Valle d'Aosta, dell'Istituto Italiano dei Castelli, è stata condotta su tutte le province piemontesi con l'eccezione di Asti e Alessandria. Si rimanda a *Strutture fortificate* 2007; *Strutture fortificate* 2010.

tetture fortificate ancora presenti sul territorio piemontese.[3] Lo sviluppo di questi nuovi filoni di indagine è connesso con il progetto dell'*Atlante Castellano* realizzato grazie al finanziamento della Compagnia di San Paolo di Torino.[4] La Fondazione infatti ha una consuetudine consolidata nel sostenere attività di ricerca applicata i cui risultati siano quindi finalizzati alla predisposizione di bandi per l'erogazione di contributi volti al restauro e valorizzazione del patrimonio culturale piemontese e ligure. Attraverso azioni di restauro e valorizzazione dei beni culturali si è inteso quindi stimolare la rivitalizzazione economica dei territori comunali con il coinvolgimento delle comunità locali (Enti pubblici, associazioni) referenti principali della progettazione integrata proposta.[5] La tutela dell'identità storica del bene culturale quale strumento per avviare politiche di rivitalizzazione delle economie locali può costituire un fattore di valorizzazione determinante nei processi di conservazione del complesso stesso? L'identità del bene si fonda su una serie di elementi tangibili, concreti ma raccoglie anche un bagaglio di valori di carattere intangibile ancora più fragile e a rischio di dispersione.[6] Aspetto quindi fondamentale nei processi di conservazione di questo patrimonio fortificato è il riconoscimento del valore identitario del bene con il suo territorio, con una comunità che in un determinato periodo storico ne ha permesso il definirsi e la costruzione e per la quale oggi spesso il bene costituisce un oggetto estraneo, sconosciuto ai più e quindi drammaticamente esposto ad una perdita definitiva. Ecco che le fasi di messa in valore del bene, studi, ricerche che chiariscano i passaggi costituenti il sistema fortificato non possono non prescindere da un confronto attivo con il contesto culturale e territoriale, creare una coscienza collettiva e costituire il collante per la creazione di una identità condivisa.

2. Castello "delle quattro torri" di Ivrea

Il castello è stato costruito nel 1357 dal conte Amedeo VI di Savoia come polo di controllo sul territorio eporediese, nato come fortezza, diventa, tra il XV e il XVI secolo residenza signorile. Il complesso sorge in cima al colle in prossimità della cattedrale di Santa Maria, nella parte più alta della città di Ivrea, dominante l'agglomerato urbano.[7]

Dal Settecento il castello viene adibito a carcere mantenendo tale funzione fino al 1970, subendo profonde trasformazioni, sia all'interno sia in facciata con la radicale modifica delle aperture. Con il trasferimento delle carceri in una nuova sede si avviano opere di rimozione di alcuni fabbricati realizzati nel cortile riportando alla luce tracce e permanenze architettoniche del complesso originario. Del castello trecentesco è giunto fino a noi il perimetro murato

[3] Fra le attività di ricerca il progetto, *Invece del restauro: cultura e pratica della manutenzione come strumento preventivo o di accompagnamento agli interventi già eseguiti*, sviluppato dal DAD, Politecnico di Torino, 2012-2014, responsabile scientifico Carla Bartolozzi, ricercatore Francesco Novelli.

[4] https://www.compagniadisanpaolo.it/, in particolare per l'*Atlante Castellano*, https://www.compagniadisanpaolo.it/ita/Pubblicazioni/Studi-e-Ricerche/Atlante-Castellano (ultima consultazione 25/03/2020).

[5] L'attività della Fondazione Cariplo, per i territori della Lombardia, è orientata da diverso tempo sullo sviluppo di programmi e progetti integrati: https://fondazionecariplo.it/it/index.html (ultima consultazione 25/03/2020).

[6] *Convenzione quadro* 2005, artt. 2a e 2b.

[7] Faruggia 2007a, pp. 154-55, e relativa bibliografia.



fig. 1 – Ivrea. Castello "delle quattro torri", prospetto nord-ovest (foto dell'autore).

con le quattro torri a pianta circolare e una serie di aperture a monofora e bifora ancora ben conservate (*fig.* 1).

Il castello di Ivrea, in origine proprietà del demanio dello stato è concesso in comodato d'uso alla Regione Piemonte, che nella primavera del 1979 avvia le opere di progettazione per la 'ristrutturazione' del castello con la volontà di destinarlo a sede di uffici regionali.[8] L'avvio del cantiere nel dicembre del 1979 è preceduto da indagini volte alla valorizzazione e messa in luce delle tracce più antiche del castello (aperture, cornici, rimozione intonaci, ecc.) e quindi prosegue con la completa revisione delle coperture e interventi di restauro delle parti pericolanti. Nel 1991 il comune stanzia fondi per la messa in sicurezza degli spazi da utilizzare ad uso pubblico, nel 1992 la Regione terminato il periodo di comodato restituisce al demanio il bene, cessato peraltro l'interesse che ne aveva originato la messa in atto. Nel 1994 il complesso è dato in concessione al comune di Ivrea, e alla fine degli anni Novanta viene redatto un nuovo progetto per il restauro delle coperture.

Sarà però solo nel 2012 che il comune di Ivrea incarica il Dipartimento Architettura e Design del Politecnico di Torino, per la redazione del dossier necessario al trasferimento non oneroso del castello dallo stato alla città, assumendo le linee guida del d.l. 28 maggio 2010, n. 85.[9]

Gli obiettivi in premessa al piano[10] sono rivolti a valorizzare la memoria storica e architettonica del castello, considerato come una risorsa anche economica oltre che culturale, a minimizzare i costi non solo dell'intervento di restauro ma anche quelli di gestione con soluzioni innovative sul piano tecnologico, a prevedere un tempo lungo per il restauro e il riuso concependo gli interventi per fasi temporali successive, quindi a massimizzare i benefici sociali culturali ed economici che si possono manifestare nelle molteplici forme nei loro impatti territoriali. Per il progetto di riuso del castello è stato quindi considerato che la sua valorizzazione economica possa dipendere proprio dalla sua fruizione, considerata in tutte le sue forme, dirette e indirette. Attraverso

[8] Cerri 1985, pp. 259-269.

[9] Contratto di ricerca relativo alla *Redazione del programma di valorizzazione del castello di Ivrea*, stipulato in data 7 febbraio 2012, responsabili scientifici proff. Maria Adriana Giusti, Rocco Curto.

[10] Giusti, Curto 2014, pp. 105-126.

usi compatibili con l'identità storica del bene, lo studio prevede funzioni miste, sia pubbliche che private. L'intervento iniziale prevalentemente pubblico è stato pensato anche rispetto all'obbiettivo di sollecitare la fruizione in tutte le sue forme e di creare condizioni per favorire successivamente l'intervento dei privati. Gli spazi destinati a museo del carcere sono immaginati strettamente connessi con itinerari di visita dei luoghi aperti (cortili interni) cui associare percorsi per raggiungere la torre panoramica. Avviare la salita al castello attraverso spazi pubblici contigui ad altri edifici monumentali dell'acropoli, permettere una fruizione diffusa, fortemente evocativa della città storica, potenziale attrattore nei confronti di nuovi visitatori. Un processo di partecipazione del valore collettivo del bene tramite il suo uso pubblico diventa elemento qualificante il progetto di valorizzazione generale con la realizzazione di percorsi esterni ed interni al castello, il riallestimento dei cortili, il cui valore è enfatizzato dalla presenza di allestimenti di opere d'arte contemporanea, dalla ripresa di un *hortus conclus*, oltre ad itinerari tematici alla scoperta della struttura fortificata stessa. La ricerca ha ovviamente anche perseguito scenari di sostenibilità economico, finanziaria e gestionale, evidenziando lotti funzionali di intervento con partecipazione pubblico/privata, ma sottolineando che ai fini della fattibilità finanziaria il comune di Ivrea avrebbe dovuto reperire le risorse necessarie a coprire i costi di restauro e di allestimento del museo.

L'attuale stato dell'arte presenta però una realtà diversa: a giugno del 2017 il bene passa nelle disponibilità dell'amministrazione pubblica ma i processi di conservazione e valorizzazione non hanno trovato sino ad oggi una reale fattibilità salvo alcune opere di manutenzione straordinaria realizzate nel corso dell'estate 2018. La tutela, la conservazione si perseguono quindi attraverso piccoli interventi con difficoltà enormi, e la valorizzazione? In questo senso si progettano iniziative che convergono verso un uso condiviso del bene ma con molte difficoltà, determinate soprattutto dalla necessità di anteporre all'uso pubblico gli adeguamenti normativi che gli spazi richiedono.

3. Castello di Foglizzo

Il castello di Foglizzo, situato all'inizio dell'abitato in posizione elevata sulla cima di un dosso dominante il paese, è citato solo a partire dal 1329 nella relazione seguita alla visita pastorale del vescovo di Ivrea Palejino Avogadro.[11] E' stato feudo dei conti di Biandrate, che dopo aver ricevuto l'investitura sul territorio di Foglizzo, costruiscono o riqualificano un preesistente luogo fortificato a difesa del nuovo possedimento e nel giro di pochi anni, per affiancare la fortificazione maggiore, edificano tutto attorno all'edificio principale alte mura in ciottoli di fiume in prossimità delle quali prende forma il ricetto. Nel XIV secolo gli ambienti duecenteschi del castello, vengono trasformati in una struttura più funzionale, sul lato est del cortile si costruisce un altro edificio, di due piani oltre quello terreno. Agli inizi del XVI secolo appartiene l'importante campagna decorativa dell'ala ovest, e si edifica dalle fondamenta un nuovo e più vasto edificio appoggiandolo al mastio trecentesco. Alla fine del Settecento il castello aveva ormai assunto l'aspetto attuale della residenza signorile perdendo i suoi precedenti connotati: i bastioni di difesa sono stati atterrati e il fossato riempito. Le origini medievali dell'intero complesso

[11] Maffioli 2002; Faruggia 2007b, pp. 140-141.





fig. 2 – Foglizzo. Castello, prospetto ovest (foto dell'autore).

fig. 3 – Foglizzo. Grande Salone, dettaglio affresco, prima metà XVI secolo (foto dell'autore).

sono oggi ancora testimoniate dalle decorazioni in cotto (beccatelli) visibili su un largo tratto della facciata posta sull'attuale via Roma, dalla merlatura distinguibile nei sottotetti e dalla muratura di fondazione negli scantinati.

Il complesso, venduto dai Biandrate nel 1855 al comune di Foglizzo, oggi è sede degli uffici comunali, dei Vigili urbani, della biblioteca civica e di alcune associazioni culturali (*figg.* 2-3). L'uso del castello a fini pubblici, è quindi documentato sin dalla prima acquisizione del bene da parte del comune, vi si trovano qui infatti oltre agli uffici comunali anche le scuole poi spostate nelle attuali sedi. Questa continuità d'uso dai Biandrate all'amministrazione comunale ha evitato periodi di abbandono e dismissione spesso causa di fenomeni di degrado e dissesto delle strutture per una mancata manutenzione.

Il castello sino alla fine degli anni settanta del XX secolo non è oggetto di interventi di restauro significativi che invece vengono messi in atto successivamente all'inizio degli anni Ottanta a completamento di alcuni interventi di ristrutturazione e consolidamento della struttura. Il complesso con i suoi ricchi palinsesti, documentazione di una sommatoria di edifici di epoche diverse si presenta oggi come un interessante campo di studio ancora da approfondire in maniera adeguata al fine di una più specifica conoscenza architettonica e documentale.

Come già sottolineato la continuità di funzione con destinazioni d'uso anche pubbliche ha permesso una manutenzione più costante e sostenibile

del castello garantendone una parziale conservazione in discreto stato, inoltre la nutrita partecipazione della comunità alle vicende del complesso evidenzia una continuità nella memoria storica degli abitanti stessi, che hanno consuetudine a frequentare il castello. Da un certo punto di vista è questo un fattore particolarmente significativo, il pericolo che questo tipo di patrimonio cada nell'oblio, costituisca un bene senza memoria, potremmo quasi dire senza più tradizione, costituisce infatti un aspetto piuttosto ricorrente. Oggi il castello necessita di importanti interventi di restauro (facciate, serramenti, adeguamenti impiantistici ecc.): quali politiche di conservazione e valorizzazione sono state messe in atto in questi ultimi anni? L'amministrazione comunale in questi ultimi 10 anni ha, compatibilmente con le risorse disponibili, avviato alcune iniziative sul castello rivolte al reperimento di fondi per l'avvio di progetti di restauro e valorizzazione, attivando rapporti di collaborazione con i principali *stakeholders* sul territorio che si occupano appunto di castelli e dimore storiche, oltre a collaborazioni per attività didattiche (atelier di restauro, Politecnico di Torino) volte ad ampliare la conoscenza storica e architettonica del bene stesso e prefigurare nuovi usi e funzioni per l'antico complesso e il suo giardino.

L'avvio di attività progettuali integrate rivolte al reperimento di fondi indirizzati al restauro e valorizzazione del castello di Foglizzo ha trovato negli ultimi anni un riscontro positivo soprattutto nei bandi promossi dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Torino e dalla Compagnia di San Paolo.[12] I risultati ottenuti dalla partecipazione a queste iniziative hanno permesso di restaurare la sale auliche del piano nobile del castello, consolidando l'apertura al pubblico di un percorso di visita gestito direttamente dalle associazioni culturali locali. In questo senso le attività di conservazione e valorizzazione messe in atto a Foglizzo si configurano quali progetti la cui sostenibilità è fondamentale per mantenere attivo il processo e dare continuità alle stesse iniziative: micro attività progettuali sostenibili che prevedono quale obiettivo finale non solo il restauro e la conservazione del bene ma anche un necessario coinvolgimento della comunità locale ai processi di trasformazione e rivitalizzazione del territorio locale.

4. Castello di Parpaglia

La conformazione del castello di Parpaglia (XIV secolo) non si discosta di molto dagli elementi che Flavio Conti,[13] costruendo una codifica dei tipi architettonici, associa alla struttura caratteristica della casa-torre. E sono infatti questi elementi caratterizzanti l'edificio attuale che Claudia Bonardi ascrive al primitivo insediamento: «un edifico […] di tre piani fuori terra e uno seminterrato, costituente la sola parte costruita di una di un più ampio progetto. […] Il parallelepipedo rettangolare edificato è a manica semplice, con una torre tonda unita ad uno degli spigoli». [14]

[12] https://www.compagniadisanpaolo.it/it/contributi/bando-luoghi-della-cultura-2020-esiti/; https://www.fondazionecrt.it/bandi-progetti/restauri-cantieri-diffusi/ (ultima consultazione 26 marzo 2020).

[13] Conti 1975-78, pp. 19-33.

[14] Bonardi 1993, p. 282; Longhi 2007, p. 77.

Il castello, attualmente nelle proprietà della Regione Piemonte, situato in prossimità della cascina Parpaglia, è parte integrante del *Parco Naturale Stupinigi*, al confine sud della città metropolitana di Torino.[15] Non ancora allo stato di rudere, in quanto utilizzato sino ad anni recenti con funzioni anche residenziali strettamente connesse con il podere agricolo contiguo, soffre di una formale cristallizzazione nella sua condizione di completo abbandono. Oggi infatti il complesso si presenta in modesto stato di conservazione, alcuni recenti presidi hanno permesso una manutenzione delle aree esterne, sebbene siano evidenti ed urgenti interventi soprattutto per le coperture, fortemente degradate e che rischiano di aggravare la tenuta statica dell'ultimo solaio ligneo (*fig.* I).

Il castello di Parpaglia è parte integrante di un ambizioso piano per la riqualificazione e valorizzazione dell'area che insiste intorno alla Palazzina di Caccia Stupinigi,[16] le cascine e i complessi annessi, importante snodo a ridosso della città di Torino nell'ambito del *Piano d'Area per il Parco Naturale Stupinigi*.[17] Purtroppo però, allo stato attuale, non sono state attivate progettualità specifiche sia inclusive del complesso in un più ampio programma di iniziative, sia direttamente rivolte alla messa in sicurezza del bene stesso. Il castello e il vicino complesso agricolo sono stati oggetto di attività didattiche svolte nell'ambito di *workshop* condotti dal Politecnico di Torino dai cui esiti emergono forti criticità rispetto al riuso di questo patrimonio. Tra gli aspetti più rilevanti si evidenzia la connaturata rigidezza alla trasformazione del complesso esistente senza comprometterne particolarmente identità architettonica e paesaggistica.[18]

Se da un lato si rileva da parte della Regione Piemonte una diffusa difficoltà a individuare risorse e progetti compatibili al restauro e valorizzazione della struttura fortificata dall'altra negli ultimi anni è maturata una grande attenzione e mobilitazione intorno al castello di Parpaglia da parte di associazioni locali, comune di Candiolo che vedono nella conservazione di questo patrimonio un valore di memoria molto forte, testimonianza di un patrimonio culturale locale inteso quale potenziale strumento di aggregazione di obbiettivi nella rivitalizzazione economica del territorio. Il coinvolgimento della comunità ai processi di trasformazione in atto sul territorio rappresenta l'avvio di un percorso virtuoso concretizzato anche attraverso forme di progettazione partecipata fondamentali per una più ampia condivisione e individuazione delle strategie di valorizzazione di questo patrimonio secondo nuove progettualità e con il coinvolgimento di *stakeholders* fondamentali ai processi di trasformazione[19].

[15] Il castello di Parpaglia è parte dei possedimenti appartenuti all'Odine Mauriziano, a questo proposito si rimanda al contributo di Devoti 2016, pp. 27-38.

[16] La Palazzina di Caccia di Stupinigi è parte del più ampio sistema delle Residenze Sabaude, patrimonio iscritto nella World Heritage List dell'Unesco, http://whc.unesco.org/en/list/823/ (ultima consultazione 24 marzo 2020). Dalla documentazione cartografica allegata si evince che il castello di Parpaglia è all'interno della *buffer zone* definita dai confini della proprietà del sito Unesco.

[17] *Parco Naturale Stupinigi – Piano d'Area*, Legge regionale 29 giugno 2009, n. 19, art. 26, http://www.parchireali.it/documentitrasparenza/amministrazione_trasparente/PRMDR-amm-trasp-6822.pdf (ultima consultazione 24 marzo 2020).

[18] *Learnig from heritage* 2016; si rimanda ai contributi di Devoti, Gron, Naretto, e relativa bibliografia.

[19] https://www.univoca.org/candiolo-to-castello-di-parpaglia-in-stato-di-abbandono/ (ultima consultazione 24 marzo 2020).

5. Conclusioni

Quanto è giunto ai giorni nostri è un patrimonio complesso, parte integrante di un territorio, frutto della memoria storica dei luoghi e delle comunità che ne hanno determinato creazione e sviluppo. Spesso questo processo è stato interrotto, la perdita di funzione di queste strutture è stata motivo per avviare una successione di eventi che in alcuni casi hanno portato ad una perdita definitiva del bene o ad uno stato di ruderizzazione molto avanzato, oppure a cristallizzarlo e renderlo sconosciuto ai più. Il rapporto fra valore di memoria di un bene e il costituire esso stesso una memoria attiva, punto di incontro e scambio di altre memorie, quelle collettive, delle persone che vivono il bene, vi si riconoscono, lo trasformano, lo condividono con la collettività, rappresenta un valore aggiunto che i processi di trasformazione non possono tralasciare. Ecco quindi che come si è visto nel caso del castello di Ivrea l'approccio metodologico per l'impostazione di un corretto progetto di restauro e valorizzazione del bene passa, o meglio incontra l'intera città: la salita al castello attraverso l'acropoli, diventa uno strumento per attivare iniziative diverse volte alla rivitalizzazione del tessuto urbano che si connette con il bene in una sinergia complessa che ha quale obiettivo una valorizzazione più ampia. Se da un lato assistiamo ad una difficoltà evidente ad avviare queste attività, per scarsità di risorse (Ivrea), per altre realtà lo stallo è dovuto alla mancanza di una visione progettuale adeguata ad individuare un uso compatibile e sostenibile del bene (Parpaglia). Abbiamo visto, come per il castello di Ivrea, un impegno metaprogettuale orientato alla corretta determina dei costi di restauro, riqualificazione e gestione del complesso, rappresenti un'idea di progettualità condivisa con la collettività che interessa tutta la città non solo il castello. Nonostante l'amministrazione comunale abbia seguito un processo particolarmente virtuoso ed esemplare nella ricerca di una nuova funzione per il castello, in questi ultimi anni è stato realizzato però solo un piccolo intervento di manutenzione straordinaria. Le scelte perseguite da altre realtà, quali Foglizzo, attraverso una politica di un progetto minimo sostenibile, scandito secondo fasi distinte, in un arco temporale più lungo, possono quindi costituire una possibile strategia per la conservazione e valorizzazione di queste architetture? Questa ipotesi non è direttamente perseguibile quando lo stato di conservazione del bene è particolarmente grave e si devono mettere in atto presidi prima di tutto volti alla messa in sicurezza dello stesso. Un approccio virtuoso al tema è comunque sempre rappresentato nelle sue linee guida nella individuazione di fasi sostenibili, unica vera e onesta possibilità di attivare un percorso di valorizzazione e conservazione di questo patrimonio culturale senza intaccarne l'identità con destinazioni d'uso improbabili e che non contribuiscono a quei processi di valorizzazione integrata e partecipata con la collettività tanto auspicati. Il riconoscimento di questi beni quale parte integrante di un paesaggio culturale può costituire un punto di partenza condiviso nella individuazione di nuovi percorsi progettuali per il sistema di strutture fortificate? Gli aspetti connotanti dei caratteri e degli elementi distintivi delle qualità del territorio, delle sue logiche costitutive e di trasformazione rappresentano fattori determinanti per un approccio metodologico virtuoso al progetto di conservazione, e un'occasione importante nell'individuazione di *best practices* volte alla ricerca di nuove funzioni e usi compatibili.

Bibliografia

Bonardi C., 1993, *Castelli e dimore patrizie del torinese fra Medioevo ed età moderna*, in R. Comba, R. Roccia (a cura di), *Torino fra Medioevo e Rinascimento: dai catasti al paesaggio urbano e rurale*, Torino, p. 282.

Cerri M.G., 1985, *Castello delle quattro torri. Uffici del comprensorio regionale Ivrea*, in M.G. Cerri, *Architetture tra storia e progetto. Interventi di recupero in Piemonte 1972-1985*, Torino, pp. 259-269.

Conti F., 1975-78, *Caratteristiche architettoniche generali delle fortificazioni torinesi e cuneesi*, in F. Conti, *Castelli del Piemonte*, Novara, t. III, pp. 19-33.

Convenzione quadro 2005 = *Convenzione quadro del Consiglio d'Europa sul valore dell'eredità culturale per la società*, Consiglio d'Europa (CETS NO. 199) Faro, 27.X.2005.

Devoti C., 2016, *Il sistema territoriale della Commenda Magistrale di Stupinigi e la cascina-castello di Parpaglia*, in *Learning from heritage* 2016, pp. 27-38.

Faruggia A., 2007a, *Castello "delle quattro torri" di Ivrea*, in *Strutture fortificate* 2007, pp. 154-155.

Faruggia A., 2007b, *Castello di Foglizzo*, in *Strutture fortificate* 2007, pp. 140-141.

Fiorino D., 2017, *Military landscapes*, Atti del Convegno Internazionale, *Scenari per il futuro del patrimonio militare*, Milano.

Giusti M.A., Curto R., 2014, *Il castello di Ivrea: valori, fattibilità finanziaria e usi*, in C. Bartolozzi, F. Novelli (a cura di), *Castelli canavesani. Temi di restauro e valorizzazione*, Roma, pp. 105-126.

Learning from heritage 2016 = *Learning from heritage. Progetti per il castello di Parpaglia*, a cura di S. Gron, M. Naretto, A. Primavera, Torino.

Longhi A., 2007, *Castello di Parpaglia*, Candiolo, in *Strutture fortificate* 2007, p. 77.

Maffioli N., 2002, *Il castello di Foglizzo*, Torino.

Strutture fortificate 2007 = *Strutture fortificate della Provincia di Torino. Atlante castellano,* a cura di M. Viglino Davico, A. Bruno jr., E. Lusso, G.G. Massara, F. Novelli, Torino.

Strutture fortificate 2010 = *Strutture fortificate della Provincia di Cuneo. Atlante castellano*, a cura di M. Viglino Davico, A. Bruno jr., E. Lusso, G.G. Massara, F. Novelli, Torino.

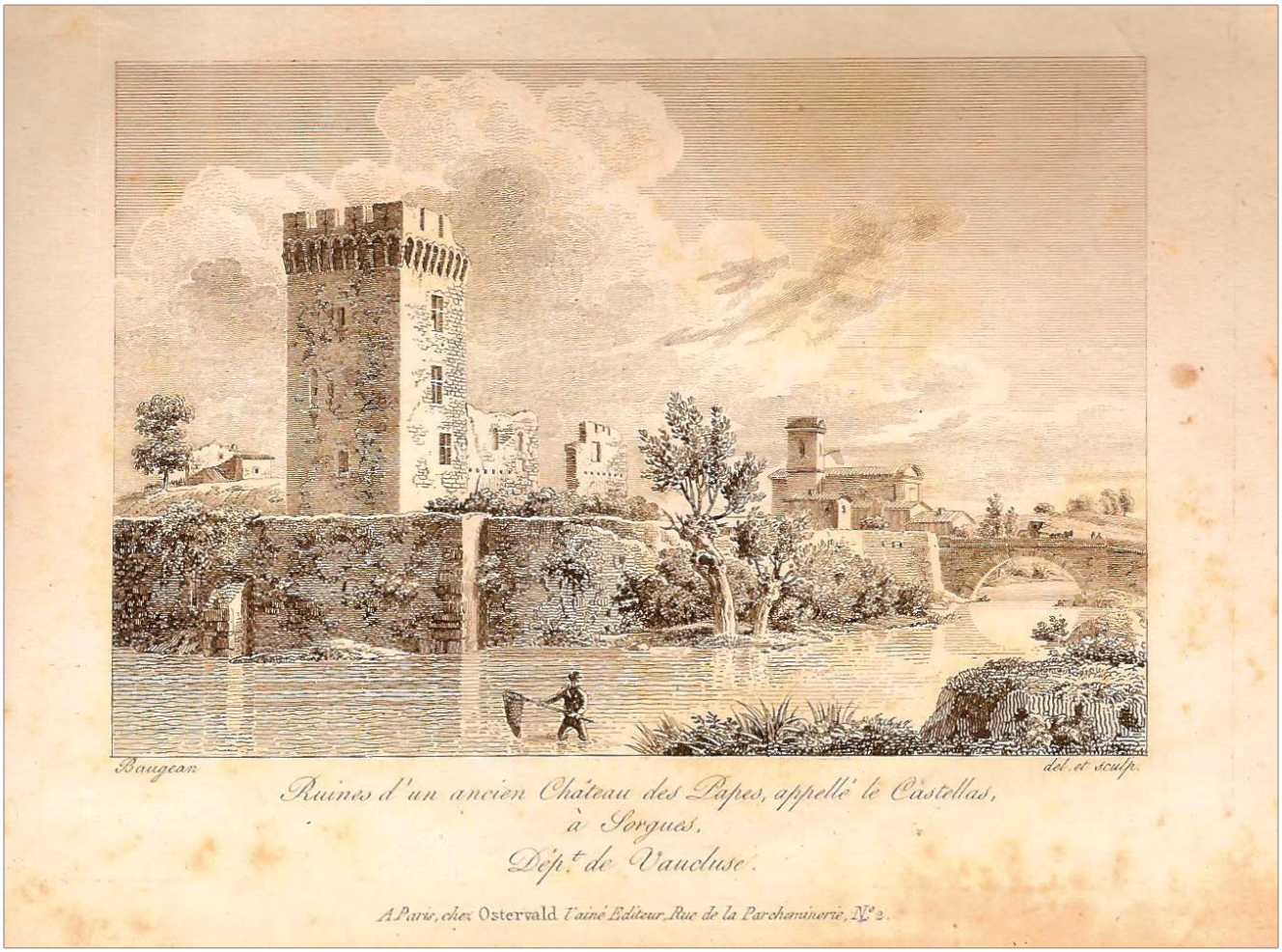


fig. I – Jean-Jérôme Baugean, *Ruines d'un ancient Château des Papes, appelé le Castellas, à Sorgues*, 1817 (Paris, Bibliothèque Nationale).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0d8

Jores Rossetti

Tipi formali e modelli ideali. Il caso dimenticato della residenza di Giovanni XXII a Sorgues e il contributo papale alla rinascita trecentesca del castello ad ali regolari

Che la critica interessata alle vicende avignonesi polarizzasse l'attenzione sul *palais des Papes* era nell'ordine delle cose;[1] non era prevedibile invece il disinteresse della storiografia verso uno dei modelli di quel capolavoro: il castello papale di Pont-de-Sorgues, soli 9 km a nord da Avignone.

All'origine della lacuna contribuiva la perdita del monumento (*fig*. I). L'unica porzione muraria sopravvissuta, in effetti, non consentirebbe di risalire alla configurazione originaria dell'edificio neppure col supporto dei pochi altri segmenti antichi rinvenuti sulla *rive gouche* del Sorgues, oggi fiume Ouvèze. Solo di recente poi le vestigia in questione sono state associate al nome di Giovanni XXII, il promotore riconosciuto dell'iniziativa che portò alla costruzione dal 1318 della nuova dimora pontificia provenzale. Infatti, gli studiosi che per primi se ne occuparono, dopo l'apertura dell'archivio Vaticano nel 1881, retrodatarono la struttura un tempo associata a Urbano V, ma – confondendone l'ubicazione – la decretarono perduta, dando il via a un longevo errore storiografico.[2]

Oggi invece può dirsi che il corpo superstite coincide con la cortina semi-diruta dell'edificio raffigurato in un'incisione pubblicata nel 1817 ed è perfettamente sovrapponibile con quanto riportato in una mappa catastale del 1858, utile per cogliere in filigrana l'ingombro dell'antico castello (*fig*. 1).[3]

Fortunatamente, inoltre, si conservano tre pregevoli disegni tardo secenteschi ritraenti l'immobile nelle condizioni d'integrità precedenti lo smantellamento seguito alla vendita del 1799 (*fig*. 2);[4] opere invero che, con i registri di spesa della Camera Apostolica, formano il nucleo obbligatorio di fonti storiche per la ricostruzione del manufatto.[5] Da queste sono partiti sia l'unico studio monografico esistente sulle forme del castello, alle stampe nel 1991, sia le più recenti indagini sulle dinamiche insediative e archeologiche del palazzo.[6]

Ne emerge che la scelta di *Ponssorgie* come teatro di una delle prime imprese architettoniche della cattività avignonese – ben in anticipo sul *palais* – vada letta come contromisura al mancato controllo curiale proprio di Avignone; città che, pur essendo a est del Rodano, non figurava tra

1 Sulle vicende architettoniche del *palais* cfr. Vingtain 2002.

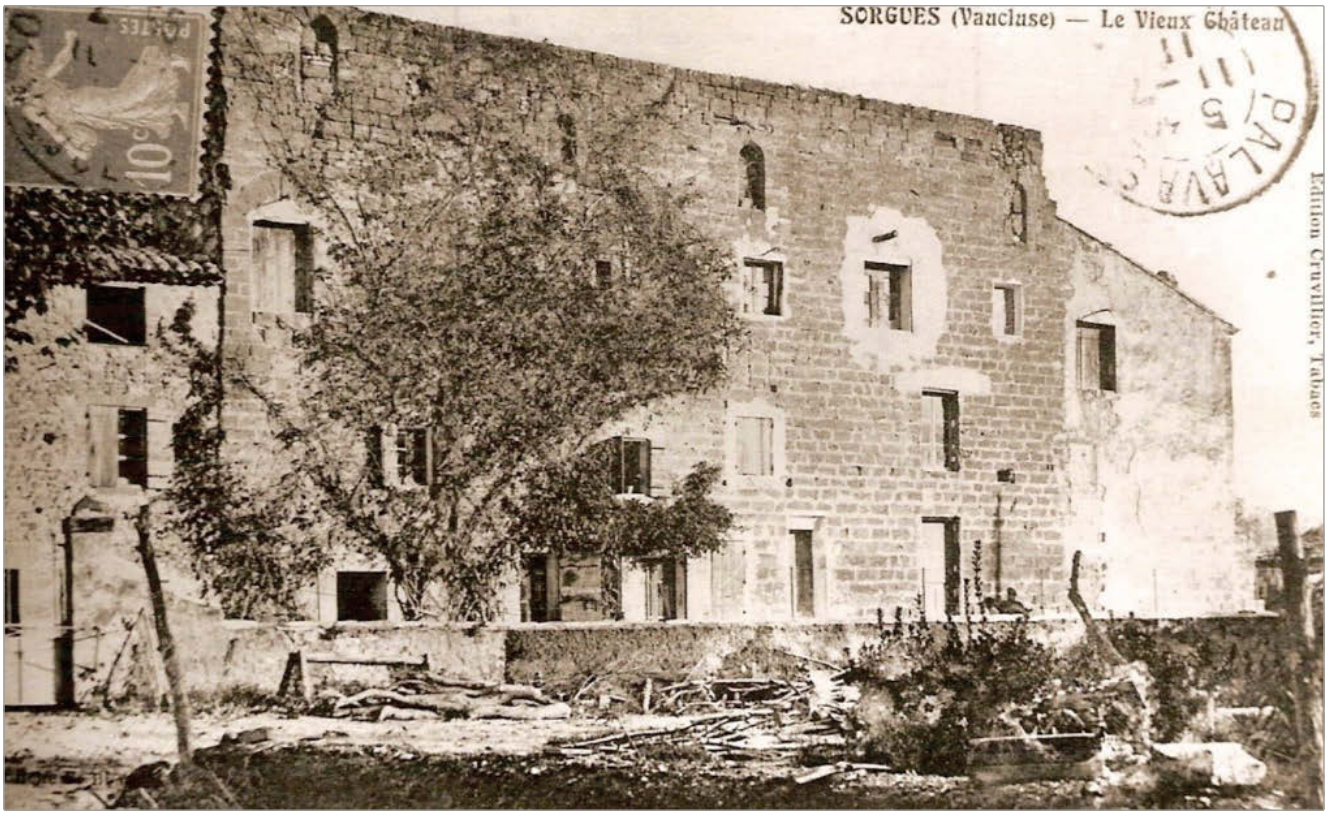
2 Cfr. Faucon 1884; Muntz 1885.

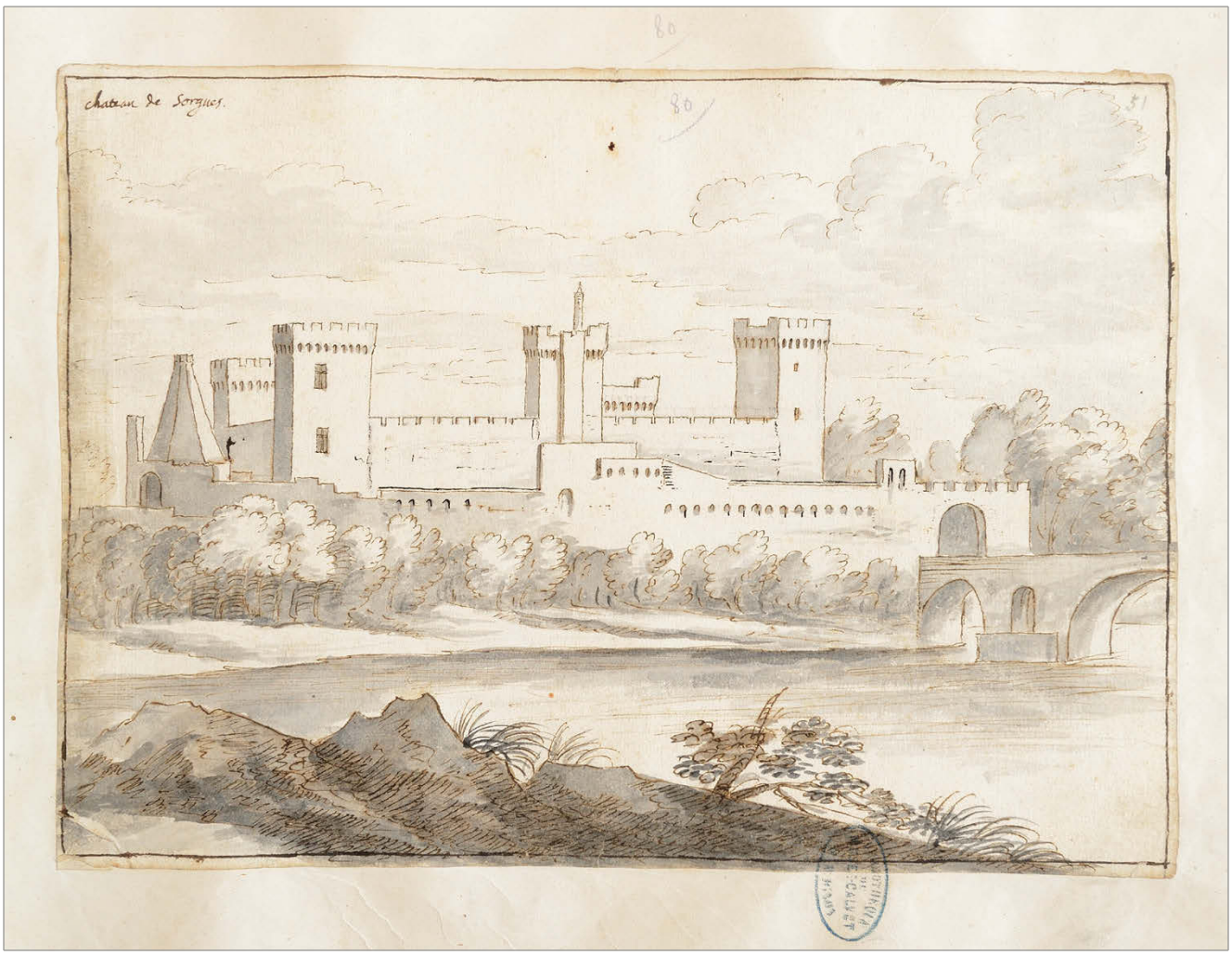
3 Incisione in Baugean 1817; mappa dal *Cadastre de la France par Digoine,* 1858, in Luttrell-Blagg 1991, p. 162.

4 Disegni presso Avignon, Bibliothèque du Musée Calvet, *Album de Laincel*, nn. 105, 107, 109. Sulle vicende dello smantellamento cfr. Devergnes 1978.

5 Conti pubblicati per stralci in Schäfer 1911, Schäfer 1914, Schäfer 1937.

6 Cfr. Luttrell-Blagg 1991; Theis 1997; Baro 2014.


SORGUES (Vaucluse) — Le Vieux Château
Edition Cruvillier, Tabacs


Château de Sorgues.

quei possedimenti della Santa Sede, sotto Clemente V elevati a *Comtat venaissin*.[7] Per il successore Giovanni XXII si trattava, dunque, di individuare entro l'enclave a sovranità pontificia un presidio territoriale in prossimità del centro politico effettivo dell'area, dove nel frattempo la Chiesa aveva trasferito i propri uffici.

Sorgues in questo senso – a monte della confluenza tra l'omonimo fiume e il Rodano – aveva i requisiti per un insediamento altamente strategico, già in parte derivante dalla presenza in loco di un ponte in pietra e di una zecca. Si poneva infatti a controllo sia delle frontiere con regno di Francia e principato d'Orange, sia dei percorsi di avvicinamento ad Avignone, città a valle della quale confluiva il Durance, via di comunicazione diretta con l'Italia e limite australe della contea venassina la cui sorveglianza era stata affidata ai monaci di Bonpas, dal 1317 anch'essi dipendenti dalla curia.

L'allestimento di una residenza fortificata in riva al Sorgues rispondeva altresì all'esigenza del papa di disporre di un luogo di villeggiatura che fosse anche una sede apostolica riconosciuta, istituzione che Avignone accolse solo nel 1336 e per la quale la sua *domus episcopalis,* per quanto ristrutturata da Giovanni, non risultava idonea vista l'entità della corte pontificia.

Sono queste solo alcune delle informazioni ricavabili dagli *Introitus et Exitus* dell'archivio Vaticano, tramite il quale per esteso la storiografia ha ricostruito l'intero importo devoluto per il programma edilizio pontificio in Provenza.[8] Dati che certificano proprio l'eccezionalità dell'iniziativa portata avanti a Sorgues, se al 1324 – anno in cui risultano terminate alcune operazioni di contorno e le prime decorazioni – l'ammontare erogato superava quello di ogni altra impresa.[9]

L'esito finale fu la traduzione in alzato di un tracciato regolare chiuso agli angoli da torri iscritte a corpi laterali concepiti come ali continue porticate (*fig*. 3). Solo il braccio occidentale – già difeso da un *murus pro clausura* –[10] era corredato da una torre sopra l'ingresso, in muratura come le due *turres crocerie* del versante orientale. *Enfustata* erano invece le torri prospicenti il fiume. Il lato affacciato sul giardino ospitava gli appartamenti del papa con la successione camera, *studium* e guardaroba, dalla quale si accedeva al *magnum tinellum* del piano inferiore. Nel lato meridionale si trovavano l'ambiente voltato per il concistoro, le due cappelle palatine, le camere delle guardie del papa e quella del noto cardinale Arnaud de Via. Se la manica settentrionale prevedeva almeno una *magna aula*, quella occidentale, di servizio, ospitava il *magnum gradarium lapideum*; mentre la comunicazione interna dell'edificio doveva avvenire tramite portico e loggiato, usati come *corridor claustrorum.*

fig. 1 – Sorgues. Le vestigia del vecchio castello papale nel 1907 (Médiathèque de la Ville de Sorgues).

fig. 2 – Album de Laincel*, Château de Sorgues* (Avignone, Musée Calvet, disegno num. Inv. DSC1033, da Rossetti 2019, pp. 47-53, foto n. 26).

7 Cfr. Theis 2004.

8 In quegli anni dispiegato anche a Chateaneuf, Noves e Barrides. Per le spese della Camera Apostolica cfr. Piola Caselli 1981.

9 40709 fiorini contro i 35268 impiegati per il palazzo episcopale avignonese, ma di cui oltre il 70% già versati entro il 1319, quando cioè partiva concretamente l'iniziativa di Sorgues. Cfr. Luttrell-Blagg 1991, p. 174.

10 Per le citazioni in corsivo dagli *Introitus et Exitus* (anche le seguenti) cfr. Luttrell-Blagg 1991, p. 168, con riferimenti archivistici e bibliografici.

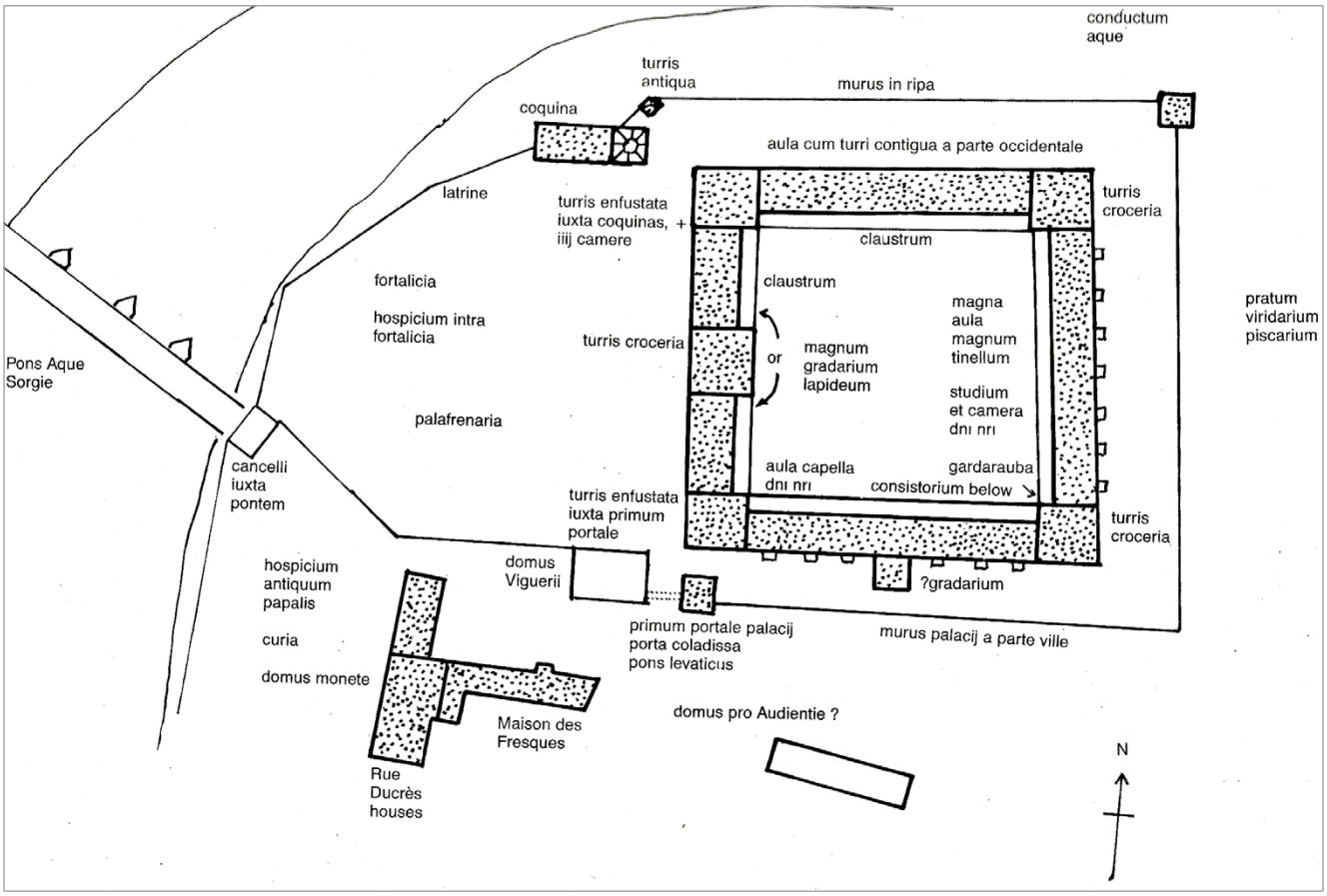


fig. 3 – Sorgues. Planimetria del castello papale con localizzazione degli ambienti indicati dalle fonti (da Theis 2004, pp. 165-187).

Nel complesso un'architettura stereometrica che – pur al netto degli interventi documentati di Innocenzo VI e Urbano V –[11] può dirsi figlia di un progetto che lascia trasparire una *ratio* modulare e matematica, responsabile *ab originem* della coerenza formale del monumento.

Quanto indicato dalle fonti documentarie conferma insomma le informazioni fornite da quelle iconografiche, che incrociate al dato materiale consentono perfino di risalire all'ampiezza originaria dell'ala terminante dove oggi si trova il portale (frammentario) della cinta esterna del palazzo: la considerevole misura di 75-77m.[12] E la facciata dell'edificio, sebbene trasformata nei livelli inferiori, presenta ancora per i 12 m di altezza l'apparecchiatura in corsi regolari di blocchi di pietra segnati dai marchi di fabbrica degli scalpellini medievali; così come appartengono al testo originario le aperture dell'ultimo piano, incluse quelle del versante interno.

Concorre a certificare l'autenticità del manufatto anche il recente sondaggio archeologico effettuato in una casa privata il quale ha rivelato le fondamenta dell'ala a mezzogiorno, una traccia del porticato interno e materiale ceramico trecentesco, tra cui i resti di un pavimento smaltato.[13]

Merito dello scavo è infine l'identificazione della sala delle udienze, costruita tra 1322 e 1324 esternamente al palazzo,[14] secondo la configurazione riscontrabile nell'analoga sala, eretta dallo stesso Giovanni, poi riassorbita dal palazzo di Avignone.

[11] Sugli interventi di Innocenzo VI e Urbano V cfr. Schäfer 1914, 1937; Luttrell-Blagg 1991, pp. 172-174.

[12] Luttrell, Blagg 1991, p. 163.

[13] Baro 2015.

[14] Schäfer 1911, p. 292.

Ponssorgie dunque come episodio architettonico straordinario che deve imporsi in qualità di primo grande cantiere *ex novo* del papato avignonese, perfino quale modello per il *palais* – più per l'assetto chiuso sulla corte e per le torri quadrate che non per i *machicoulis* dei versanti sud-orientali ascrivibili presumibilmente alla ri-fortificazione di Innocenzo VI;[15] ma Sorgues anche quale capitolo pressoché inedito nella storia medievale del *castrum* a cortine regolari, di cui rappresenta un caso limite col suo impianto simmetrico.

Modello castrale quadrilatero, del resto, che dal secolo precedente era tornato in auge in Europa con le campagne capetingie e sveve rispettivamente nelle terre della corona francese e del Meridione italiano; sancendo il recupero di una tradizione imperiale, divenuta nel medioevo patrimonio più estesamente mediterraneo, da ultimo tramite le fortificazioni crociate di Terrasanta. Un rimpatrio che – pur soprassedendo qui sulla questione delle radici orientali della nuova generazione di castelli quadrati europei – può dirsi avvenuto avvalendosi di uno schema teorico e non mediante la riproposizione di un'architettura esemplata su archetipi originali.[16]

Fermo restando l'aggiornamento delle tecniche militari come lascito proveniente dagli stati latini d'oriente, per gli ingegneri di Filippo e Federico si trattò piuttosto di individuare nel paradigma quadrilatero la risposta ideale alla ricerca di modelli integrati che soddisfacessero la necessità di un tipo normativo, che in quanto tale fosse dunque investibile di identificazioni simboliche.

L'adozione sistematica del tracciato geometrico – sotto forma di cortina o di ala continua – divenne essa stessa componente essenziale dell'innovazione architettonica, al punto da farne un archetipo formale associato a prerogative di regalità. Quella regalità – già rimarcabile nel *palais de la Cité* di Luigi VII e poi nel Louvre di Filippo – che diverrà esibita nelle residenze due-trecentesche maiorchine.[17]

Ma in questo senso il manufatto di Sorgues, già non avanguardistico dal punto di vista ossidionale, non sembra aver aderito allo schema del *castrum* neppure come artificio di riconoscibilità simbolico-formale. Nessun rimando concreto sembra legarlo alla tradizione delle residenze pontificie italiane.[18] E non concreta è la possibilità di leggere i cantieri papali provenzali in chiave tipologica, sebbene costante appaia l'impiego della torre quadrilatera.

L'adozione del modello quadrilatero a Sorgues sembra essere stata spinta nuovamente dall'opportunità di impiegare un principio architettonico in grado di soddisfare la funzione straordinaria svolta dal monumento. Il quadrato di ali con torri inscritte risponderebbe a dettami progettuali prima che formali, legati alla necessità di razionalizzare la fabbrica ed accrescerne oltremodo le istanze residenziali, in massimo grado condizionate dalle interconnessioni fra ambienti pubblici e privati della corte pontificia e dal relativo cerimoniale.

[15] Cfr. il disegno 107 dal citato *Album de Laincel* (online su http://retro-en-photos.sorgues.fr/).

[16] Cfr. Cadei 2006.

[17] Sull'affermazione del tracciato quadrato a Parigi cfr. Salch 1997, in part. pp. 14, 36. Sulle residenze di Perpignano e Palma di Maiorca cfr. da ultimo *Le Palais des rois* 2014.

[18] Cfr. Kerscher 2000; Gigliozzi 2003.

Funzionalismo, per così dire, che sembra riflettersi anche sulla strutturazione del cantiere, supervisionato da quel *Petro de Gauriaco,* definito *deputato pro operibus et edificis,* quindi amministratore della fabbrica nonché gestore delle squadre di personale reperite da più parti nel Midi francese per rispondere a un fabbisogno per cui la manodopera locale era insufficiente.[19]

È per altre vie questa radice extra-regionale ad apparire foriera di riferimenti per il castello di Sorgues. Direttamente riconducibili a Giovanni e famiglia sono l'episcopio di Frejus – dove il futuro papa servì a inizio XIV secolo – e il *palais Duéze* di Cahors. Le tracce medievali del primo organismo mostrano murature in bugnato, allineate a una torre rettilinea, apparentabili a quelle del coevo palazzo cahorsino, composto da quattro corpi attorno a una corte di circa 16×31m su cui svettava un torrione quadrato d'angolo inscritto, aperto da finestre formalmente simili a quelle di Sorgues.[20]

Caratteristiche di regolarità sono riscontrabili poi nell'edilizia propriamente castrale del predecessore, il girondino Clemente V. A lui si deve il castello della sua città natale, Villandruat, costruito dal 1305 seguendo un tracciato (52×43m) con tre ali edificate; mentre ai nipoti risalgono i simili esemplari di Budos e Roquettaillade.[21]

L'alto coefficiente militare mostrato dai casi guasconi si ritrova applicato, aumentando le potenzialità della difesa concentrica, nelle fortificazioni simmetriche di re Edoardo I, il quale sappiamo essersi servito, grazie a legami dinastici, dei progettisti di casa Savoia. Tra questi spicca quel *magister Jacobus*, attivo in Galles fino al 1307, ma già responsabile in patria dal 1261 di cantieri come Saint-Georges-d'Espéranche o Yverdon, dove appare chiara l'intenzione di gestire l'architettura castrale entro parametri geometrici.[22]

È poi a un conte sabaudo, Pietro II, che si fa risalire la genesi del *carré savoyard*, di cui dovrebbe essere una realizzazione precoce – stando a Lange che lo data al 1265 –[23] il perduto castello di Carignano, testa avanzata dei Savoia in area subalpina, e forse il primo prototipo apparso in pianura padana con le caratteristiche plano-volumetriche di regolarità associata a torri angolari (qui cilindriche). Esiste infine il caso di Villafranca Piemonte – da ascrivere al fratello Tommaso II – il quale, sebbene anch'esso perduto, sembrerebbe confermare la penetrazione in nord Italia, da metà Duecento, di impianti fortificati regolari.[24]

A corroborare questa idea di un canale di diffusione da ovest di tracciati geometrici sono i cantieri allestiti da Filippo Savoia-Acaia nei territori a est di Rivoli. Lo certificano, pur attuando soluzioni opposte, sia la ricostruzione del *castro Porte Fibellonis* di Torino, in svolgimento dal 1317, sia la realizzazione *ex-novo* del castello di Fossano, partita nel 1324.[25] L'articolazione simmetrica di quest'ultimo, con le torri disposte a 45°, rappresentava il perfezionamento ingegneristico in senso militare

19 Schäfer 1911, p. 280.
20 Cfr. *Palais Duèze* 2015.
21 Cfr. De fraja 2017.
22 Cfr. Longhi 2003.
23 Lange 1980, pp. 281-82.
24 Cfr. Solazzi 1999.
25 Cfr. Carità 1985; *Palazzo Madama* 2010.

del modello quadrilatero, peraltro già visto in ambito cardinalizio a Ninfa (Latina); il riadattamento delle preesistenze a Torino intendeva invece accrescere il carattere rappresentativo del cosiddetto castello interturrito, sorto fra i due antichi salienti romani, cui si intervenne allestendo una piccola corte semi-porticata e due torrette squadrate di incamiciatura, forse le stesse indicate dal *Liber expense castri Porte Fibellone*, che riferisce di «opus cadrarum turrium novarum», poi rappresentate nel *Torneo nella piazza del castello* di Antonio Tempesta.[26]

Se i castelli in cotto piemontesi trovano, a ritroso, un primo riferimento simbolico nel castello del Bourget, una delle residenze predilette della corte sabauda, dinanzi rivelano un legame stilistico con l'architettura fortificata viscontea, che è nota aver perfezionato nel secondo Trecento una cifra stilistica proprio in impianti laterizi regolari con torri d'angolo quadrate. Una tradizione cui addirittura spetterebbe – per la storiografia che unanime la fa risalire all'episcopato di Ottone Visconti (1277-1295) – il primato cronologico nell'elaborazione del modello quadrilatero *tout court*.[27]

L'emergere di soluzioni considerate tipizzate nei castelli di Abbiategrasso, Vercelli o Cassano, i prototipi riconosciuti dalla critica, è tuttavia risultato – nelle indagini oggetto del mio studio dottorale – essere frutto dello stesso sviluppo per addizione di corpi che aveva caratterizzato l'edilizia civile dei broletti padani;[28] arrivando ovvero a completare la forma quadrata, anche nei casi di fondazione effettivamente duecentesca, solo come architettura in corso d'opera e nel secolo successivo, durante il rettorato ed episcopato di Azzone e Giovanni Visconti. Figure quest'ultime alle quali risalgono la definitiva espansione della casata in Lombardia tramite l'allestimento di una serie di fortezze urbane e un programma di committenze affidate a maestranze anche d'importazione che fecero della regione un terreno di scambio con la penisola e l'oltralpe. Nel momento storico, altresì, nel quale la casata ghibellina milanese, dopo i dissidi trascorsi, tentava la riconciliazione col papato di Giovanni, per farne à *bon droit* una fonte di legittimazione politica.

Circostanze che non possono non condurre verso l'idea di un'architettura castrale viscontea, negli anni della sua definitiva elaborazione, come simbolico ritorno all'ortodossia; un'idea per cui, di riflesso, Sorgues verrebbe ad assumere di diritto lo statuto di modello ideale.

Avendo in mente il prototipo provenzale, del resto, Bertrand du Pouget, legato di Giovanni in Lombardia, avrebbe configurato nel 1330 la poi perduta rocca di porta Galliera a Bologna, all'epoca una possibile nuova residenza pontificia, secondo un progetto quadrilatero perfino allargato rispetto a quello di Sorgues.[29] Nel *palatium* felsineo Giotto e Giovanni di Balduccio realizzarono decorazioni e arredi immediatamente prima di passare, nel 1336, proprio alle committenze milanesi di Azzone.

Sarebbe a questo punto suggestivo poter assegnare a Iacopo da Cerreto e Pietro da Monteleoto, ingegneri del cardinale francese, anche l'assetto quadrilatero con torrioni quadrilateri della rocca di Imola, dove furono

[26] Cfr. Monetti, Ressa 1982.
[27] Da Romanini 1964 a Donato 2006.
[28] Cfr. Rossetti 2019; Rossetti 2022.
[29] Cfr. Benevolo 2006.

effettivamente attivi tra 1332 e 1334.[30] Nell'odierna rocca sforzesca la ricostruzione del maniero trecentesco oggi non può che essere virtuale; e impossibile è quella del precedente castello federiciano demolito. Tuttavia recenti studi anche sulle fondamenta della fortificazione hanno consentito di ascrivere alla redazione sveva alcune sue parti se non già l'intero impianto quadrato. È dunque forte il fascino di proiettare sulla rocca romagnola l'eredità di un archetipo imperiale che proprio ad Imola aveva trovato la sua testa di ponte nel dominio papale.

Ancora una volta di committenza pontificia, e nuovamente fedele al modello impostosi a Sorgues, sarà infine l'altra grande esperienza d'architettura castrale trecentesca in tema di impianti ad ali edificate con torri quadrate agli angoli: quella delle rocche albornoziane.

[30] Cfr. Pedrini 2001.

Bibliografia

Baro G., 2014, *Le palais des papes de Sorgues (Vaucluse): Première approche archéologique*, «Archéologie du Midi Médiéval», 32, pp. 159-182.

Baro G., 2015, *Le palais des Papes de Sorgues*, «Vestiges et curiosités… des temps anciens», 26, 30, pp. 19-38.

Baugean J.-J., 1817, *Nouveau voyaje pittoresque de la France*, Paris.

Benevolo G., 2006, *Il Castello di Porta Galliera. Fonti sulla fortezza papale di Bologna (1330-1511)*, Venezia.

Cadei A., 2006, *La tradizione mediterranea del castello quadrato dal Limes Arabicus a Federico II di Svevia*, in A.N. Eslam (a cura di), *Architetture e città del Mediterraneo tra Oriente e Occidente,* Genova, pp. 87-113.

Carità G., 1985, *Il castello e le fortificazioni nella storia di Fossano*, Fossano.

Devergnes L., 1978, *Histoire de Sorgues, Pont-de-Sorgues, Résidence des Papes*, Avignon.

De Fraja S., 2017, *Le fortificazioni di Clemente V. Recupero ed evoluzione del costruire all'alba della guerra dei cent'anni: Budos - Fargues - Roquetaillade - Villandraut,* Firenze.

Donato G., 2006, *Tra Savoia e Lombardia: modelli e cantieri per il castello di Torino*, in G. Romano (a cura di), *Palazzo Madama a Torino. Da castello medioevale a museo della città*, Torino, pp. 35-58.

Faucon M., 1884, *Les arts à la cour d'Avignon sous Clément V et Jean XXII (1307-1334), d'après les registres caméraux de l'Archivio segreto Vaticano*, «Mélanges d'archéologie e d'histoire», 4, pp. 57-130.

Gigliozzi M.T., 2003, *I palazzi del papa. Architettura e ideologia: il Duecento*, Roma.

Kerscher G., 2000, *Architektur als Repräsentation: spätmittelalterliche Palastbaukunst zwischen Pracht und zeremoniellen Voraussetzungen*, Avignon-Mallorca-Kirchenstaat. Tübingen.

Lange A., 1980, *Il castello di Carignano*, in *Carignano: appunti per una lettura della città; territorio, città e storia attraverso la forma urbana, l'architettura e le arti figurative*, Carignano, vol. I, pp. 269-289.

Le Palais des rois 2014 = *Le Palais des rois de Majorque à Perpignan*, travaux réunis par O. Passarrius, A. Catafau, Perpignan, vol. I.

Longhi A., 2003, *Architettura e politiche territoriali nel Trecento*, in M. Viglino Davico e C. Tosco (a cura di), *Architettura e insediamento nel tardo Medioevo in Piemonte*, Torino, pp. 23-70.

Luttrell A.-T., Blagg T.-F.-C., 1991, *The Papal Palace and other fourteenth-century buildings at Sorgues near Avignon*, «Archaelogia», CIX, pp. 161-192.

Monetti F., Ressa F., 1982, *La costruzione del castello di Torino-oggi Palazzo Madama*, Torino.

Muntz E., 1885, *Le Palais Pontifical de Sorgues (1319-1395),* Paris.

Palais Duèze 2015 = *Palais Duèze, inventaire du patrimoine de la région Midi-Pyrénées*, <http://patrimoines.midipyrenees.fr/>.

Palazzo Madama 2010 = *Palazzo Madama a Torino. Dal restauro al nuovo museo,* a cura di E. Pagella, C. Viano, Cinisello Balsamo (MI).

Pedrini C., 2001, *Architettura e storia dell'edificio*, II, *La Rocca*, Imola.

Piola Caselli F., 1981, *La costruzione del palazzo dei papi di Avignone*, Milano.

Romanini A.M., 1964, *L'architettura gotica lombarda*, Milano.

Rossetti J., 2019, *Il castello di Abbiategrasso: un'architettura in corso d'opera,* in A. Bertuzzi, G. Pollini, M. Rossi (a cura di), *In Corso d'opera 3. Ricerche dei dottorandi in storia dell'arte della Sapienza,* Roma, pp. 47-54.

Rossetti J., 2022, *Problemi di architettura gotica lombarda. Abbiategrasso e la genesi del castrum visconteo ad ali regolari*, Pollenza-Macerata.

Salch C.-L., 1997, *Le palais des rois de France à Paris, en l'Ile de la Cité. Du XII^e au XIV^e siècles*, «Châteaux forts d'Europe», IV, in part. pp. 14, 36.

Schäfer K.H., 1911, *Die Ausgaben der Apostolischen Kammer unter Johann XXII. Nebst den Jahresbilanzen von 1316-1375*, Paderborn.

Schäfer K.H., 1914, *Die Ausgaben der Apostolischen Kammer unter Benedikt XII., Klemens VI. und Innocenz VI. (1335-1362)*, Paderborn.

Schäfer K.H., 1937, *Die Ausgaben der Apostolischen Kammer unter den Päpsten Urban V. und Gregor XI. (1362-1378)*, Paderborn.

Solazzi M., 1998-1999, *Villafranca Piemonte: genesi di un insediamento medievale*, tesi di laurea, relatrice C. Bonardi, Politecnico di Torino.

Theis V., 1997, *La construction du palais de Pont-de-Sorgues. Mémoire de maîtrise*, sous la direction de J. Chiffoleau, Avignon.

Theis V., 2004, *Les Stratégies d'implantation palatiale dans la région d'Avignon de Jean XXII à Clément VI (1316-1352),* in *Les Palais dans la ville: Espaces urbains et lieux de la puissance publique dans la Méditerranée médiévale*, Lyon, pp. 165-187.

Vingtain D., 2002, *Monument de l'histoire: construire, reconstruire le Palais des Papes, XIV^e - XX^e siècle*, Avignon.



E.
Materiali
e tecniche costruttive

Moretta. Castello, muratura in laterizio stratificata (foto di Andrea Longhi).



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e1

Fabio Gabbrielli, Marco Giamello

Colori e trattamenti delle superfici a facciavista nell'architettura senese del medioevo

Negli ultimi vent'anni la convergenza di interessi degli storici dell'architettura e dei geologi-petrografi sulle facciate degli edifici del centro storico di Siena ha portato all'individuazione, quasi sempre in occasione di cantieri di restauro, di un elevato numero di testimonianze inerenti i trattamenti delle superfici in pietra e in laterizi, sia in relazione al paramento murario che agli elementi architettonici e decorativi. I risultati di questi studi, straordinariamente convergenti nella logica che sottende le scelte materiche e cromatiche, consentono oggi di fare un primo bilancio sui colori e sulle tecniche di finitura adottate nella città medievale, con particolare riferimento all'architettura di elevata e media committenza, pubblica e privata. In questa sede presentiamo i risultati emersi dallo studio di alcuni importanti edifici di fine Duecento e Trecento, esemplificativi di una più ampia casistica, per poi allargare lo sguardo ad un arco temporale compreso tra il XII e il XV secolo.[1]

1. Casi di studio

Le indagini sulle finiture presenti nelle superfici architettoniche sono state condotte utilizzando strumenti e metodi geologico-petrografici. In particolare, dopo una dettagliata osservazione macroscopica e fenomenologica *in situ*, realizzata in collaborazione con lo storico dell'architettura, sono stati effettuati prelievi, tramite bisturi, di microcampioni dell'ordine di alcuni mmq. Questi sono stati osservati in laboratorio con uno stereomicroscopio e successivamente sottoposti ad analisi 'materiche', nello specifico mineralogica e petrografica. Con la prima, effettuata tramite un diffrattometro a raggi X (XRD), sono stati individuati i minerali presenti, mentre con la seconda, realizzata al microscopio polarizzatore su sezioni sottili ed ultrasottili, è stato possibile determinarne la microstratigrafia.[2]

Tra i più significativi casi di studio è la facciata su piazza del Campo del palazzo del Comune (fine XIII - metà XIV secolo), dalla quale sono stati prelevati, in occasione dell'ultimo restauro, numerosi microcampioni, distribuiti sui diversi materiali che compongono il paramento murario e gli elementi architettonici e decorativi.[3] Al pianoterra la cortina muraria, in Pietra da torre

fig. I – Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del buon governo in città,* 1338, particolare (Siena, Palazzo del Comune. © Comune di Siena).

[1] I contenuti del presente contributo sono stati condivisi dai due autori, mentre la stesura del testo è stata così ripartita: Marco Giamello, *1. Casi di studio*; Fabio Gabbrielli, *2. Una nuova visione della città medievale*. L'introduzione è comune. Gli studi di cui al punto 1 sono stati svolti da Marco Giamello, Giuseppe Sabatini, Giovanni Guasparri, Francesca Droghini, Sonia Mugnaini, Maria Grazia Nardelli, Andrea Scala e Alessandro Terrosi, componenti dell'Unità di ricerca *Conservazione dei beni culturali e archeometria* del Dipartimento di Scienze fisiche, della terra e dell'ambiente dell'Università di Siena, in collaborazione con Fabio Gabbrielli (insegnamento di Storia dell'architettura, Dipartimento di Scienze storiche e dei beni culturali del medesimo ateneo).

[2] Appolonia, Giamello, Sabatini 1996, pp. 361-376.

[3] Giamello *et al.* 2005, pp. 35-51.

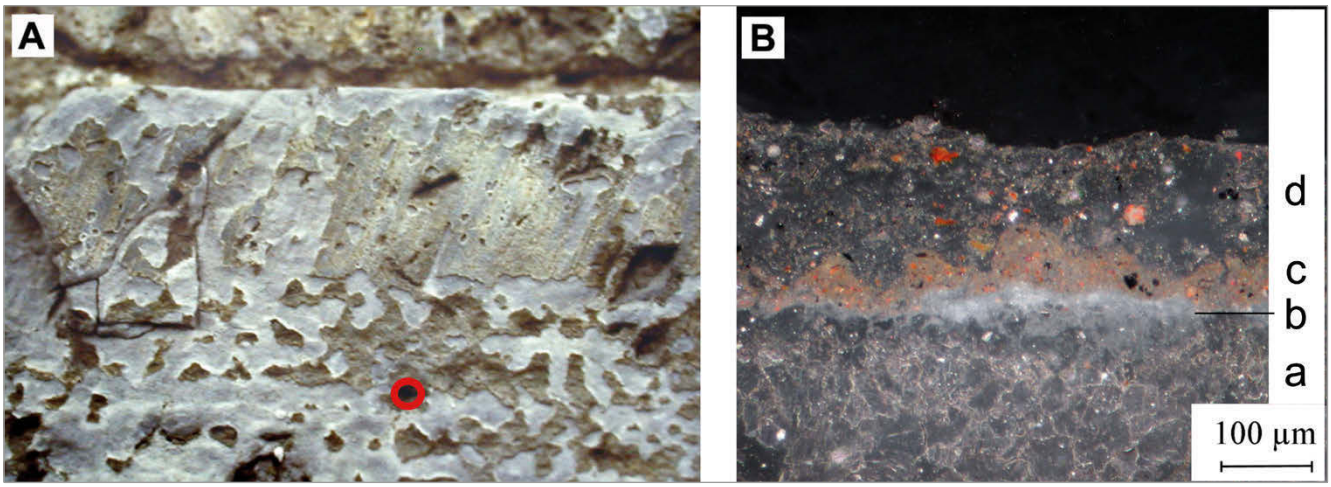




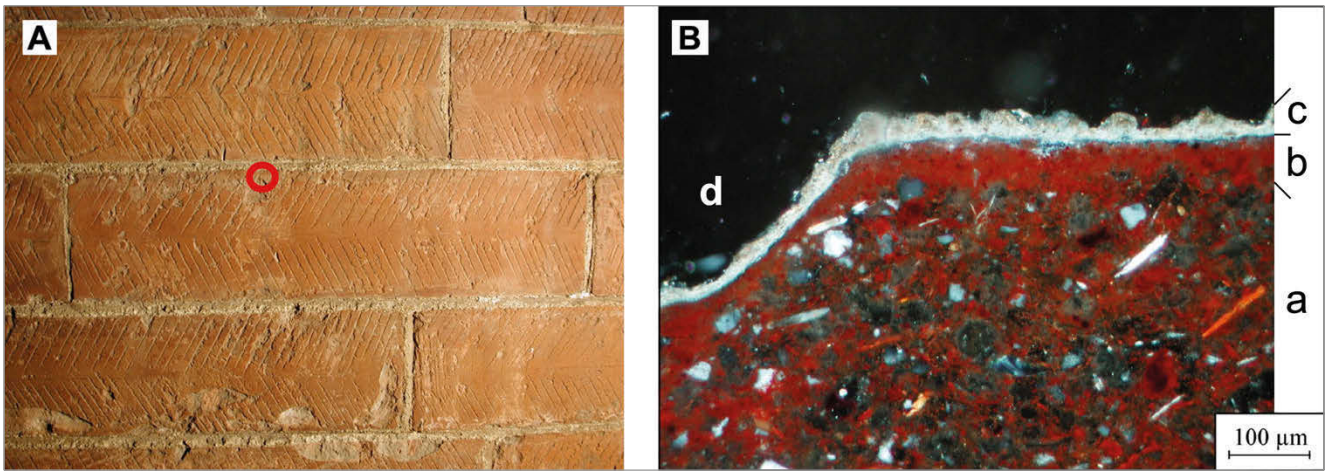
fig. 1 – Siena. Palazzo del Comune, facciata su piazza del Campo, particolare della Pietra da torre (A) e microstratigrafia al microscopio polarizzatore (B). Pietra da torre (a). Mano preparatoria con sostanza organica (b). Sostanze pigmentanti disperse in un legante organico (c). Deposito di particolato atmosferico (crosta nera) (d).

fig. 2 – Siena. Palazzo del Comune, trifora della facciata su piazza del Campo inglobata nel sottotetto della cappella (foto di Marco Giamello).

(Calcare cavernoso e brecce neogeniche)[4] di colorazione tendenzialmente grigio chiara, è interessata da lembi residui di pellicole ad ossalati di calcio, derivanti dalla trasformazione di sostanze organiche applicate sulle superfici.[5] Queste sono riferibili ad un trattamento eseguito in due fasi: una prima mano preparatoria, senza carico di colore, seguita dall'applicazione di una miscela, con notevole grado di trasparenza, di sostanze pigmentanti disperse in un legante organico. Lo scopo doveva essere quello di attenuare le numerose variazioni cromatiche naturali della pietra (*fig.* 1).[6]

Finiture diverse si ritrovano nel paramento in laterizio del primo piano, che abbiamo avuto la fortuna di studiare in un ambito particolarmente significativo: il sottotetto della cappella di Piazza (*fig.* 2). Si tratta di un settore della facciata del palazzo del Comune che, come attesta anche la famosa tavola di Sano di Pietro con *La predica di San Bernardino in Piazza del Campo* (1444 circa), è rimasto esposto per circa 140 anni per poi essere sigillato, con la sopraelevazione di Antonio Federighi, nel 1465-70. Al suo interno si conserva una trifora con tutto l'apparato decorativo. Il paramento murario è realizzato con mattoni

4 Giamello *et al.* 2003, pp. 23-25.
5 Camaiti *et al.* 1996, pp. 287-298.
6 Giamello *et al.* 2005, pp. 44-47.



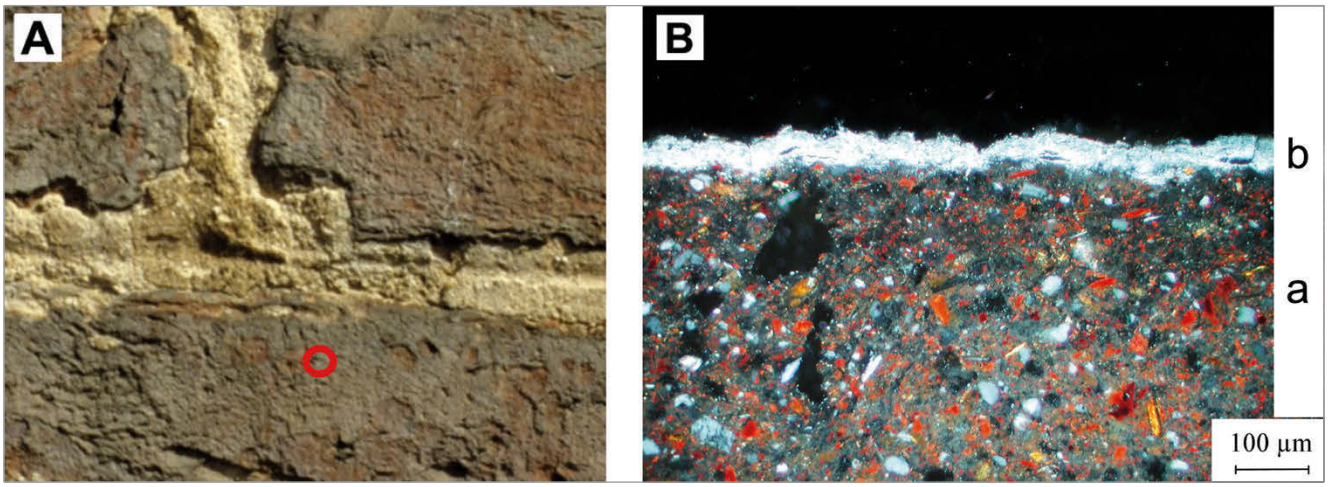


fig. 3 – Siena. Palazzo del Comune, facciata su piazza del Campo, particolare della cortina muraria del primo piano a mattoni graffiati (A) e microstratigrafia al microscopio polarizzatore (B). Laterizio (a). Ocre rosse addensate in un legante organico (b). Finitura trasparente, verosimilmente olio di lino (c). Depressione corrispondente alla graffiatura (d).

fig. 4 – Siena. Palazzo del Comune, facciata su piazza del Campo, particolare della cortina muraria del secondo piano a mattoni grezzi (A) e microstratigrafia al microscopio polarizzatore (B). Laterizio (a). Finitura trasparente, verosimilmente olio di lino (b).

arrotatati e graffiati a spina di pesce,[7] separati da sottili giunti stilati e colorati di rosso. Le analisi microstratigrafiche hanno portato all'individuazione di due livelli: il primo, a contatto con il laterizio, è costituito da ocre rosse addensate in un legante organico; il secondo, di spessore molto ridotto e trasparente, è riferibile ad una 'mano finale' verosimilmente di olio di lino (*fig.* 3). Entrambi sono presenti anche all'interno delle graffiature. Analoghe finiture si ritrovano negli elementi in laterizio costituenti la trifora: i cunei dell'arco, anch'essi graffiati e con giunti pigmentati ma con il livello più interno di spessore maggiore rispetto a quello presente sui laterizi del paramento; gli archetti trilobati, dove alle ocre rosse è stato aggiunto nero di carbone; la cornice intorno all'estradosso dell'arco, dove la finitura pigmentante presenta una colorazione rosata. In sintesi, tutti gli elementi architettonici e decorativi mostrano finiture delle superfici simili tra loro ma con diverse tonalità cromatiche del rosso e su tutti si ritrova il livello trasparente che possiamo interpretare come 'mano finale'.[8]

Diversa è la situazione del paramento murario, sempre in laterizio, del secondo piano, dove i singoli mattoni, separati da giunti irregolari, non presentano né arrotatura né graffiatura. Le analisi delle superfici attestano la presenza della sola 'mano finale', attribuibile all'applicazione di una sostanza organica, mentre il livello pigmentante è in questo caso assente (*fig.* 4).[9]

[7] Utilizziamo il termine "graffiato", entrato in uso nella letteratura scientifica, senza alcun riferimento alle modalità di realizzazione.

[8] Giamello *et al.* 2005, pp. 38-44.

[9] *Ibidem,* pp. 47-49.

Gli stessi trattamenti presenti sui diversi elementi in laterizio della facciata su piazza del Campo sono stati riscontrati nei piani superiori del prospetto trecentesco del palazzo sulla piazza del Mercato: due livelli di finiture, pigmentato il primo e trasparente il secondo, sugli archi, a cunei arrotati e graffiati, e sul loro apparato decorativo, differenziato per tonalità di rosso, e un unico livello, trasparente e senza carico di colore, sul paramento murario a mattoni grezzi, non arrotati e non graffiati.[10] Un trattamento traslucido lievemente pigmentato, tanto da conferire una lieve tonalità avorio, è stato inoltre rinvenuto sulle colonnette delle trifore e sulla cornice, in marmo della Montagnola Senese, che corre orizzontalmente alla quota delle imposte degli archi, analogamente a quanto riscontrato sugli stessi elementi in marmo della trifora del sottotetto della cappella di Piazza.[11]

Un altro caso di notevole valore documentario è il portale della Sala del Consiglio nel palazzo della Campana (1339-43), alla metà del Settecento scialbato a calce, dal 1869 inglobato nelle strutture murarie del teatro dei Rinnovati e nel 2008 parzialmente riportato alla luce durante un intervento di restauro.[12] I cunei dell'arco, per quanto concerne la fase originaria, sono interessati da tre livelli: il primo, a contatto con il laterizio, è rappresentato da una pellicola rossastra a cocciopesto in un legante organico; il secondo, di spessore molto più ridotto, è costituito da fini ocre rosso-arancio in un analogo legante; il terzo, di spessore ancora minore, è riferibile all'applicazione di una mano finale verosimilmente di olio di lino.[13] La cornice in marmo di imposta dell'arco è trattata con latte di calce, oggi calcite microcristallina, che costituisce il livello a contatto con il substrato, sormontato da un trattamento traslucido lievemente pigmentato, mentre il paramento murario intorno all'arco, a mattoni grezzi, ancora una volta presenta un unico livello a solo ossalato di calcio, trasparente e senza carico.[14]

Le stesse tecniche di trattamento delle superfici in laterizio sono state rinvenute in altri edifici senesi della fine del Duecento e della prima metà del Trecento, tra i quali la Fonte Nuova (1298-1323), il palazzo Sansedoni (fase 1300-1320 circa), il palazzo del Rettore dell'ospedale di Santa Maria della Scala (fasi del 1290 e del 1350) e il Pellegrinaio delle Donne nel medesimo complesso (1336-38).[15] Ma finiture analoghe sono state riscontrate, tanto sul laterizio quanto sulla Pietra da torre, sia in edifici di XII-metà XIII secolo, come la torre di Roccabruna (ora inglobata nel palazzo Sansedoni), porta Stalloreggi, porta all'Arco e il loggiato di Santa Maria della Scala (ora inglobato nel palazzo del Rettore), sia in edifici di XV – primi XVI secolo, come il palazzo Binducci e il suo ampliamento in via di Pantaneto nn. 121-125, il palazzo tra via dei Pellegrini n. 26 e piazza San Giovanni nn. 17-18, la Casa delle balie in via dei Fusari, il palazzo Bargagli, il palazzo Calusi Giannini, il palazzo Tolomei in piazza del Campo (ora inglobato nel palazzo Sansedoni), a dimostrazione del fatto che siamo di fronte a pratiche di finitura per superfici 'a facciavista' di lungo periodo.[16]

[10] Droghini *et al.* 2010a, pp. 282-289, 293-294.
[11] *Ibidem*, pp. 283-284, 294; Giamello *et al.* 2005, p. 43.
[12] Droghini *et al.* 2010a, pp. 279-296.
[13] *Ibidem,* pp. 283-294; Droghini *et al.* 2010b, pp. 55-57.
[14] Droghini *et al.* 2010a, pp. 285-286, 289.
[15] Per la Fonte Nuova: Arrighi *et al.* 2012. Per il palazzo Sansedoni: Droghini *et al.* 2004, pp. 349-368. Per il palazzo del Rettore: Nardelli 2005. Gli studi sulla casa di via del Porrione 8-12 e sul Pellegrinaio delle Donne sono inediti.
[16] Droghini *et al.* 2004, pp. 349-368; Droghini *et al.* 2009a, pp. 19-33; Nardelli 2005.

Un importante capitolo nello studio degli antichi trattamenti senesi è poi costituito dalla cattedrale, dove sono state ampiamente utilizzate le varietà di marmi tendenzialmente bianchi della Montagnola Senese (Bianco venato, Bianco arabescato, Grigio venato, Grigio arabescato, Grigio perla, Calacata e Brecciato), insieme alla Serpentinite, verde scura quasi nera, e al Calcare rosso ammonitico.[17] Gli studi condotti nei settori ritenuti originali della facciata principale, realizzati tra il 1284 e il 1317, mostrano trattamenti delle superfici differenziati per tipologia di pietra ornamentale. I marmi della Montagnola Senese presentano una successione microstratigrafica costituita da un primo livello di calcite microcristallina, a contatto con il marmo e attribuibile a latte di calce, sormontato da un impasto realizzato con rare e fini ocre rosse e gialle e sporadico nero di carbone in un legante organico trasparente. Il trattamento aveva lo scopo di uniformare la colorazione dei marmi e di renderli simili all'avorio.[18] Nel caso della Serpentinite, impiegata nelle fasce del paramento in alternanza ai marmi della Montagnola e in numerose tarsie e cornici, il ricorso alle fonti scritte è risultato fondamentale per l'identificazione della sostanza organica. Tra il 1334 e il 1351, infatti, i registri dell'Opera del Duomo attestano, a più riprese, l'acquisto di olio di lino «per tignare marmi neri».[19] Le tracce di tale trattamento, che in origine impartiva alla pietra un 'effetto bagnato' aumentandone la tonalità cromatica, allo stato attuale sono difficilmente riconoscibili *de visu*, ma le analisi hanno permesso di individuare pellicole ad ossalati, evidentemente derivate da olio di lino, costituite da un solo livello e con alcune concentrazioni di nero di carbone, a coprire le sottili venature verde chiaro della roccia.[20] Lo stesso trattamento si ritrova negli elementi in Serpentinite del portale laterale del Duomo Nuovo, del portale principale di Santa Maria della Scala e del palazzo del Comune (portali e stemmi).[21]

Per quanto riguarda il Calcare rosso ammonitico, finiture applicate sugli elementi architettonico-decorativi sono state rinvenute tanto nelle facciate del duomo e del battistero quanto nella cappella di Piazza. In tutti i casi la finalità era quella di accentuare e di uniformare il colore naturale della pietra. Nel primo caso figura, a contatto diretto con il calcare, un livello di colore rosso scuro, di non sicura cronologia, costituito da ocre rosse e nero di carbone in un legante ossalatico, mentre nel battistero è presente anche una prima mano preparatoria, seguita da un livello di ocre rosse in un analogo legante.[22] Nel caso della cappella di Piazza, infine, è verosimile pensare che i pochi resti della finitura, costituita anch'essa da ocre rosse finissime in un legante ossalatico, corrispondano al trattamento originale attestato, nel 1375, nei libri contabili dell'Opera di Santa Maria: «per una libbra d'oglio di semelino che s'adoparò al marmo rosso et nero della mora et per due libbre di sinopia [ocra rossa] et per due libbre di nero [carbone]».[23]

[17] Droghini *et al.* 2007, pp. 177-180. Il termine marmo è usato qui nel senso petrografico ed è attribuito ai soli calcari cristallini, ovvero rocce carbonatiche che hanno subito metamorfismo. Le prime cinque varietà di marmi della Montagnola Senese presentano colorazioni bianche o grigie della massa di fondo e venature grigie e rossastre più o meno abbondanti, mentre le ultime due sono costituite da brecce di elementi grigi e gialli in matrice rosso-marrone.

[18] *Ibidem,* pp. 180-182, 185-186.

[19] Giorgi, Moscadelli 2005 p. 215 nota 122. Cfr. Droghini *et al.* 2007, p. 186; Droghini *et al.* 2009b, p. 134.

[20] Droghini *et al.* 2007, pp. 182-183.

[21] Ceccherini 1989; Nardelli 2005; Giamello *et al.* 2005, p. 42-43, 46-47.

[22] Droghini *et al.* 2007, pp. 182, 186-187; Fommei *et al.* 1993, pp. 27-31.

[23] Giorgi, Moscadelli 2005, p. 269, n. 434. Droghini *et al.* 2009b, p. 135.

2. Una nuova visione della città medievale

Le ricerche sulle facciate di numerosi edifici del centro storico di Siena attestano la ricorrente presenza, sulle superfici in pietra e in laterizio, di pellicole di origine antropica riconducibili ad antichi trattamenti sotto forma di vere e proprie finiture.[24] Le diverse tipologie di pellicole, trasparenti o con carico pigmentante, sono distribuite, in modo non casuale, sulle superfici piane della cortina muraria e sui diversi elementi architettonici, assolvendo un ruolo essenzialmente estetico. La collocazione a diretto contatto con il substrato lapideo, in assenza di tracce di deposito atmosferico, attesta, nella maggior parte dei casi, l'originalità di tali finiture, evidentemente realizzate a completamento dell'opera muraria. Ciò esclude l'ipotesi, per la fase originaria, di ulteriori strati coprenti la cortina muraria, in primo luogo la presenza di un eventuale intonaco. Se per le superfici marmoree e per altri materiali decorativi, come la Serpentinite e il Calcare rosso ammonitico, l'assenza di intonaco è un dato scontato (duomo, battistero, cappella di Piazza), nel caso di murature con materiali ordinari, quali il laterizio e la cosiddetta Pietra da torre, il dato acquista un particolare rilievo.

Nel caso dei laterizi, tra l'altro, gli stessi trattamenti sono stati rinvenuti non solo sugli elementi architettonici o su intere cortine murarie a mattoni levigati, o più precisamente arrotati, e pertanto già di per sé lavorati per un buon risultato estetico, ma anche sui paramenti murari realizzati a mattoni grezzi – sebbene non di reimpiego – dove ci saremmo potuti aspettare uno strato coprente ad intonaco. In tutti i casi esaminati il trattamento sui laterizi grezzi è risultato trasparente (verosimilmente olio di lino), senza carico di colore. L'uso di una pellicola trasparente sulla muratura grezza e il concomitante impiego di una pellicola con carico di colore sugli elementi architettonici e decorativi, come nelle facciate trecentesche del palazzo della Campana e del palazzo del Comune sulla piazza del Mercato, avevano la funzione da un lato di donare lucentezza alla materia opaca del laterizio grezzo e, dall'altro, di esaltare cromaticamente polifore, portali ed apparati ornamentali, distinguendoli dal resto del paramento.[25]

Ampiamente documentata è l'associazione di tali trattamenti, trasparenti o con carico pigmentante, con l'ancora enigmatica graffiatura dei laterizi, a linee oblique o a spina di pesce, a sua volta associata o meno all'arrotatura. Una pratica molto diffusa nell'architettura di media ed elevata committenza, pubblica e privata, civile e religiosa, dal XII alla metà circa del XIV secolo.[26] Anche quando la graffiatura non è associata all'arrotatura, come nei casi di porta Stalloreggi e di porta all'Arco, databili al XII-primi XIII secolo, si assiste ad un'adesione delle pellicole strettamente aderente al substrato, senza l'intermediazione di depositi che ne attesterebbero una distanza temporale di applicazione, a dimostrazione che non era funzionale all'adesione di uno strato coprente, tipo intonaco.[27] Del resto i moltissimi casi, in tutto il centro storico,

[24] Vedi *supra* l'intervento di Marco Giamello, *1. Casi di studio*.

[25] Per i casi citati: Droghini *et al.* 2009a, pp. 19-33; Droghini *et al.* 2010, pp. 279-296. Cfr. Gabbrielli 2010a, pp. 167-205, 288-290, 292-293, figg. 231-232 e tavv. 6a-6b, 8a-8b; Gabbrielli 2010b, pp. 84-109. Pellicole trasparenti su murature grezze sono state rinvenute anche nelle parti superiori di primo Trecento della facciata su piazza del Campo del palazzo del Comune (Giamello *et al.* 2005, pp. 47-49; Droghini *et al.* 2009a, pp. 24, 33) e sulle facciate di edifici di XV-XVI secolo (per una rassegna: Droghini *et al.* 2009a, pp. 22, 24, 31).

[26] Gabbrielli 2003, pp. 27-53; Gabbrielli 2005a, pp. 50-56; Gabbrielli 2005b, pp. 101-118.

[27] Giamello *et al.* 2021. Per i casi citati: Droghini *et al.* 2009a, pp. 26, 28 (cfr. Gabbrielli 2010a, pp. 84-89).

di picchiettature o scalpellature realizzate sulle superfici a mattoni graffiati, attestano che la graffiatura non fu ritenuta sufficiente dalle maestranze di età moderna per una buona adesione di uno strato di intonaco, anche quando risultava molto marcata e i solchi erano particolarmente profondi, come negli archi dell'ex cortile dei Nove nel palazzo del Comune, tamponati e intonacati alla fine del Seicento.[28] Dagli studi mineralogico-petrografici, inoltre, come nel caso del palazzo del Rettore dell'ospedale di Santa Maria della Scala, i tratti picchiettati delle superfici, diversamente da quelli intatti, risultano privi di pellicole,[29] ad ulteriore dimostrazione che l'intonacatura è riconducibile ad una successiva fase, distanziata nel tempo. Anzi, proprio gli studi sulle pellicole avvalorano l'ipotesi della graffiatura come indicatore di una cortina muraria di qualità, potenzialmente a facciavista. Ciò amplierebbe in modo esponenziale, rispetto ai casi esaminati con lo studio mineralogico-petrografico, il numero delle superfici a laterizi esposti: da una ricerca in corso sul centro storico di Siena sono stati fino adesso individuati oltre 170 edifici, collocabili tra il XII e il XIV secolo, caratterizzati dalla presenza, in forma estesa o limitatamente ai soli elementi architettonici (archi e stipiti di portali e finestre), di laterizi graffiati.

Tra la fine del Duecento e la prima metà del Trecento le tecniche dell'arrotatura e della graffiatura sono tra loro associate e raggiungono il massimo livello di qualità e di precisione. La cortina del primo piano su piazza del Campo del palazzo del Comune è esemplificativa. Anteriormente alla posa in opera, il lato del mattone destinato all'esterno è stato prima arrotato e poi, con l'aiuto di una linea guida centrale sottilmente incisa, scalfito con regolari linee parallele a formare una spina di pesce. Dopo la posa in opera il laterizio è stato trattato con due finiture sovrapposte, la prima con carico di rosso e la seconda trasparente, che hanno rivestito le linee senza però annullarne il disegno e la profondità.[30]

È da sottolineare che le due tipologie di trattamenti si ritrovano anche sui giunti i quali, pur essendo sottolivello rispetto al piano dei mattoni, non presentano coloriture diverse.[31] Nei casi studiati non è stata mai riscontrata, ad esempio, la coloritura bianca, in altri contesti così frequente, con una sola eccezione: la fase originaria della pseudocripta del duomo, dove la muratura a mattoni graffiati, di fine XII secolo, anteriore di circa sessanta-settant'anni al noto ciclo pittorico che riveste buona parte delle strutture conserva, sui giunti, alcuni relitti di una calce bianca, stesa con finalità decorative.[32] Ma si tratta di un interno.

Le attestazioni più consistenti di murature trattate con pellicole trasparenti o con carico di colore risalgono alla fine del Duecento e al Trecento. Ma le stesse pellicole sono state rinvenute sia in edifici più antichi, di XII-XIII secolo, sia in edifici più recenti, riferibili al XV e ai primi del XVI secolo.[33] Tutti i casi esaminati, indipendentemente dai materiali costruttivi presentano, nell'applicazione dei diversi trattamenti, una medesima logica che possiamo così riassumere:
– esaltazione del colore naturale 'di fondo' delle pietre e dei laterizi;
– attenuazione delle irregolarità cromatiche intrinseche ad una stessa tipologia di pietra;

[28] Gabbrielli 2005b, p. 106 fig. 6.
[29] Nardelli 2005.
[30] Giamello *et al.* 2005, pp. 38-44.
[31] *Ibidem,* p. 50.
[32] Studio inedito di Fabio Gabbrielli, Marco Giamello e Andrea Scala. Sui mattoni graffiati della pseudocripta: Gabbrielli 2003, pp. 27-53; Causarano 2017, pp. 66-71, 153, 170-172.
[33] Vedi *supra* 1. *Casi studio*.

– differenziazione tra il paramento murario e i diversi elementi architettonici e decorativi in laterizio.

In tutti i casi si agisce sulla trasparenza e sul diverso carico di colore delle pellicole. Il quadro che ne emerge vede un generalizzato impiego di tali trattamenti in edifici monumentali (duomo, battistero, cappella di Piazza), che fanno uso di marmo e altri materiali pregiati a carattere decorativo (Serpentinite e Calcare rosso ammonitico), e un altrettanto diffuso impiego in edifici civili, pubblici e privati, di alta e media committenza, con facciate cromaticamente dominate dal rosso del laterizio e dal grigio chiaro della Pietra da torre.[34]

Pochi sono i casi dove le aggiunte di colore disattendono le cromie naturali dei materiali costruttivi. Pitture d'oro e d'azzurro sono state rinvenute nella facciata su piazza del Campo del palazzo del Comune, limitatamente ad alcuni elementi decorativi del portale principale e delle trifore collocate all'estremità destra del primo piano.[35] Gli stessi colori qualificavano, in origine, il monogramma di Cristo, apposto sulla facciata nel 1425, in bronzo dorato su fondo intonacato e colorato di azzurro.[36] Nella quattrocentesca Loggia della Mercanzia elementi architettonici in marmo hanno restituito, su una base preparatoria a latte di calce, le tracce di una pellicola coprente di colore rosso, secondo una combinazione cromatica che ritroviamo nelle coeve architetture dipinte negli affreschi del pellegrinaio maggiore dell'ospedale di Santa Maria della Scala.[37]

La presenza dell'intonaco, nelle facciate esaminate, sembra ridursi, per le fasi più antiche, a porzioni circoscritte. È il caso dei timpani di due dei tre portali dell'edificio in via del Porrione nn. 8-12, dove recentemente è stato rinvenuto un intonaco, databile intorno al XIV secolo, colorato di giallo, bordato di rosso e con al centro lo stemma dipinto della famiglia Piccolomini,[38] così come dei timpani delle trifore del primo piano su piazza del Campo del palazzo del Comune, il cui strato di finitura più antico rinvenuto in occasione dell'ultimo restauro è costituito da un sottile intonachino stilato a finti mattoni e colorato di rosso.[39] Ancora da indagare, infine, sono i resti di un motivo medievale, su malta di calce, di colore bianco, rosso e nero, conservati nelle modanature degli archi di tre bifore dell'ultimo piano della facciata posteriore del palazzo comunale, dal XVIII secolo inglobate nel sottotetto della loggia dei Nove.[40]

La limitata presenza dell'intonaco non significava, come abbiamo visto, assenza di colore. Tutt'altro. La facciata del palazzo del Comune, con il rosso del laterizio, il bianco dei marmi, la chiara Pietra da torre e la scura Serpentinite, opportunamente caricati di colore ed esaltati dai trattamenti ad olio,

[34] *Ivi*.

[35] Spoltore 2005, pp. 59-70. La decorazione scultorea del portale fu apposta nel 1372, mentre un intervento pittorico è attestato nel 1443. Nel XIX secolo l'apparato decorativo e araldico fu trasferito nel portale accanto, dove si trova attualmente (*ibidem*, pp. 59-64). Le tracce di oro e di azzurro presenti nelle tre soprastanti trifore (*ibidem*, pp. 64-70) non sono state rinvenute in quella collocata nel sottotetto della cappella di Piazza (vedi *supra* 1. *Casi di studio*).

[36] Giamello *et al.* 2005, pp. 48-49.

[37] Droghini *et al.* 2013, pp. 23-27.

[38] Studio inedito di Fabio Gabbrielli, Marco Giamello, Stefano Landi e Andrea Scala (2016).

[39] Spoltore 2005, p. 66. Nessuna traccia è stata individuata, in tale occasione, del colore azzurro riportato nella tavola di Sano di Pietro con la *Predica di San Bernardino* (1444 circa) su tutti i timpani delle trifore del palazzo.

[40] Gabbrielli 2010a, p. 200, fig. 155.





fig. 5 – Siena. Palazzo del Comune, facciata su piazza del Campo, particolare della cortina in mattoni del primo piano (1298-1331) (foto di Fabio Gabbrielli).

fig. 6 – Siena. Palazzo del Comune, facciata su piazza del Campo, particolare di un portale in Pietra da torre e Serpentinite (1298-1331) (foto di Fabio Gabbrielli).

doveva configurarsi, prima che il tempo ne alterasse irrimediabilmente gli effetti, come una delle grandi opere policrome italiane del primo Trecento (*figg.* 5-6).

Alla luce di questi risultati possiamo rivalutare certe notizie archivistiche, finora poco o per nulla considerate. Oltre ai già citati documenti che esplicitamente attestano l'uso di olio di lino, ocre rosse e nero di carbone per i trattamenti delle pietre del duomo e della cappella di Piazza,[41] ci riferiamo all'attenzione, sia da parte della committenza pubblica che privata, verso la qualità dei materiali impiegati nelle cortine murarie delle facciate. Nel famoso 'contratto Sansedoni' del 1340, con il quale Goro di Gontiero appalta i lavori di ampliamento del proprio palazzo (*fig.* 7), è significativo che per la facciata sulla strada, cioè sulla via Francigena, e solo per essa, si preveda l'uso di mattoni nuovi.[42] «Tutto di mattoni nuovi in verso la strada» recita il documento, a cui si aggiunge un'altra importante specifica: «ancho farano e' detti maestri […] el concio di mattoni di n[u]ove archora con guire [ghiere] di mattoni: intendasi di concio di mattoni e di murare solamente».[43] Prerogative che sono ancora oggi verificabili nelle strutture originarie prospicienti Banchi di Sotto (Francigena), con gli archi delle trifore a cunei di laterizi arrotati e trattati.[44]

Meno esplicita, per l'assenza di riferimenti all'impiego di mattoni nuovi ma pur sempre indicativa di un gusto e di una sensibilità diffusi, è poi una rubrica del *Costituto* del 1309-10, ribadita nello statuto del 1344, la quale stabilisce che le nuove case, comprese quelle nei borghi, se costruite di terra, abbiano la facciata in mattoni, «accioché cotali case rendano bellezza a la città».[45]

Un secolo dopo, la stessa premura manifestata per il palazzo Sansedoni si riscontra nel contratto di appalto dei lavori, del 1466, per la costruzione del palazzo del Capitano di Giustizia, il più importante edificio pubblico del XV secolo, di forme gotiche, dove è specificato che la muratura della facciata sia «tucta di mattoni nuovi di fuore» e che gli archi dei portali e delle finestre siano «di mattoni chonci», ovvero lavorati a cuneo e arrotati.[46]

Allo stesso modo, nel contratto di affidamento dei lavori per il palazzo Marsili, del 1459, anch'esso di forme gotiche ma in gran parte ricostruito nella

41 Vedi *supra* I. *Casi di studio*.
42 Documento edito in Toker, 2004, pp. 219-224.
43 *Ibidem,* pp. 220 [1], 222 [24].
44 Gabbrielli 2004, p. 168 fig. 125. Cfr. Gabbrielli 2010a, pp. 250-256.
45 *Il Costituto del Comune* 2002, p. 444, n. 409. Cfr. Piccinni 2019, pp. 79-80.
46 Documento edito in Turrini 1997, pp. 116-119. Cfr. Gabbrielli 2010a, pp. 286-288, 289-290, figg. 228-229, tavv. 9a-9b.

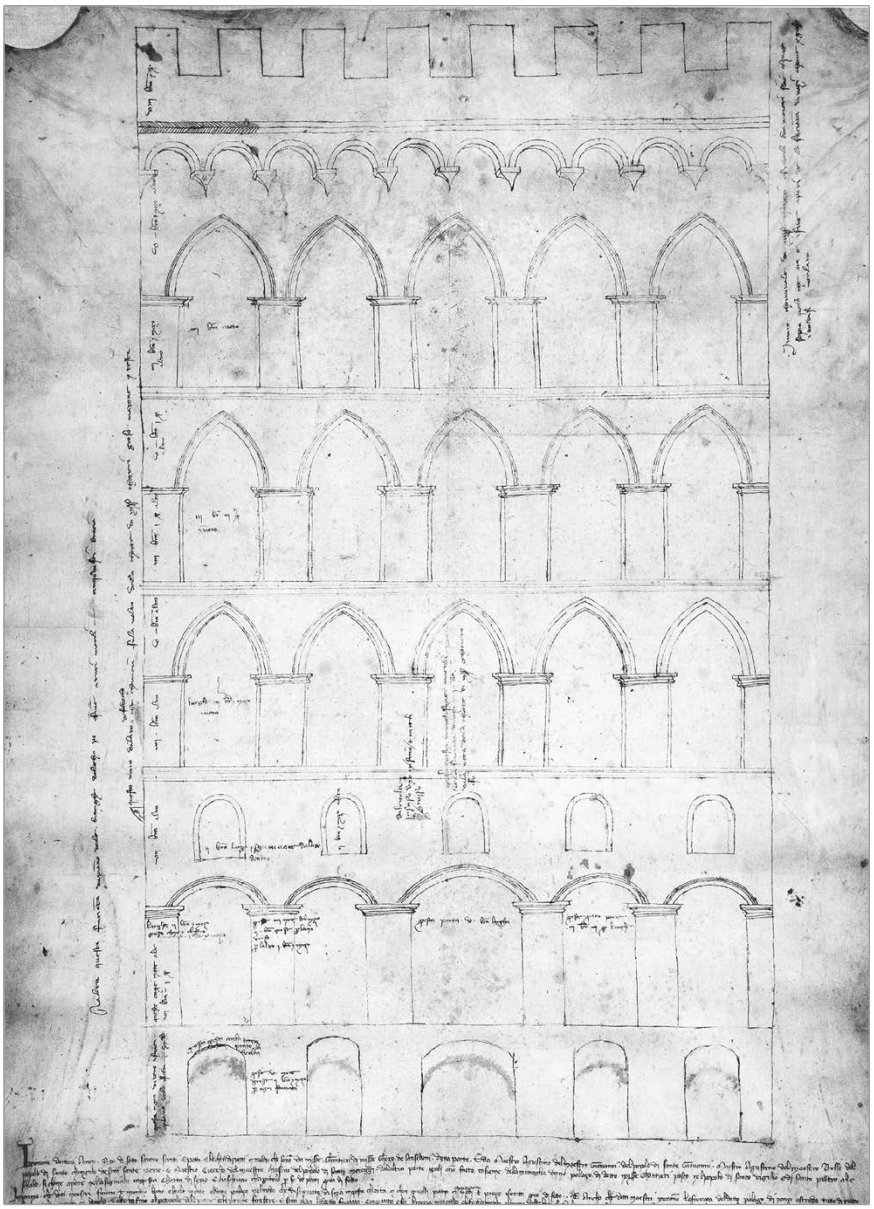


fig. 7 – Siena. Progetto per la facciata del palazzo Sansedoni, 1340 (Archivio Sansedoni, proprietà Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A., 1. Per gentile concessione di Banca Monte dei Paschi di Siena S.p.A.).

seconda metà dell'Ottocento, si specifica che «la faccia dinanzi di sulla strada, cioè la crosta di fuore d'essa faccia», sia murata «a matoni nuovi» e pertanto predisposta, possiamo adesso pensare, per rimanere a vista e per essere oliata o tinteggiata.[47] È da sottolineare che del muro di facciata solo alla «crosta di fuore», cioè alla cortina esterna sono riservati i mattoni nuovi mentre nulla è specificato per il paramento rivolto verso i locali interni, destinato evidentemente ad essere intonacato.

In questa prospettiva possiamo provare anche a rileggere i contenuti cromatici di alcune rappresentazioni della città, a partire dalla più celebre di tutte, gli *Effetti del buon governo* di Ambrogio Lorenzetti, dipinta in una sala del palazzo del Comune nel 1338-39 (*fig.* I). Come è stato ampiamente dimostrato, il repertorio di forme architettoniche, di elementi di arredo e di tipologie edilizie a cui attinse il Lorenzetti, nonché il pittore, probabilmente Andrea Vanni, che nel tardo Trecento ridipinse il settore dell'affresco all'estremità sinistra, risulta strettamente ispirato alla realtà senese del tempo. La presenza

[47] Documento edito in *Documenti per la storia* 1854, pp. 303-306. Cfr. Gabbrielli 2010a, pp. 277-278.

di due monumenti identitari chiaramente riconoscibili quali la cattedrale, con la cupola e il campanile a bande bianche e nere all'estremità sinistra, e Porta Romana, con l'alto torrione merlato e l'antemurale all'estremità destra, non lasciano dubbi, tra l'altro, sulla volontà di identificare con Siena la città rappresentata. Ma anche in assenza di tali monumenti il riconoscimento della città sarebbe stato ugualmente possibile grazie all'inequivocabile declinazione stilistica degli edifici raffigurati.[48]

Appare pertanto legittimo chiedersi se il realismo del *Buon Governo*, per quanto filtrato da una componente idealistica che sottende tutta la rappresentazione, non possa essere esteso anche ai contenuti cromatici. In altre parole se i colori degli edifici corrispondano o meno a quelli realmente presenti nella città del Trecento. A ben guardare, la gamma cromatica si riduce, quasi esclusivamente, a soli due colori, il grigio e il rosso, sebbene impiegati in tutte le loro gradazioni. Si tratta di ampie campiture, che investono intere facciate, intervallate solo dal color legno di qualche sovrastruttura e dal bianco delle cornici orizzontali e delle colonnette delle bifore. Con due sole eccezioni: il duomo, dalla zebratura bianca e nera, e le pareti interne di un loggiato all'ultimo piano di un edificio posto al centro della rappresentazione, vivacemente dipinte a motivi geometrici. Ma un loggiato, appunto, e pertanto un ambiente non propriamente esterno.

Di fatto, la più celebre raffigurazione di una città dipinta del Trecento è dominata dai rossi e dai grigi. Non si tratta di due colori casuali, come abbiamo visto, poiché richiamano i principali materiali costruttivi della Siena medievale: il rosso del mattone e il grigio della Pietra da torre. Gli studi mineralogico-petrografici ci dicono, stando agli attuali risultati, che questi erano davvero i colori dominanti della città di primo Trecento, o almeno delle case e dei palazzi del ceto alto e medio, vale a dire le componenti architettoniche che, in una idealistica selezione sociale volta ad escludere gli edifici malmessi e le case dei ceti inferiori, popolano la città del *Buon Governo.*[49]

Ambrogio Lorenzetti guardava alla realtà, quindi, anche per quanto concerne i colori (*fig.* I). Ciò che il *Buon Governo*, alla pari di altre fonti iconografiche, non è in grado di dirci è però il modo con cui i grigi e i rossi erano ottenuti, se con le pietre e i mattoni lasciati allo stato naturale o con un intonaco che ne riproduceva le rispettive tonalità,[50] un'ipotesi, quest'ultima, che l'omogenea stesura dei colori, per lo più priva del disegno della tessitura muraria, fa sembrare a prima vista plausibile. Ma i risultati degli studi fin qui condotti ci dicono che né l'una né l'altra delle due possibilità doveva costituire la soluzione più diffusa, almeno per le facciate di una certa qualità, dove i colori naturali dei materiali costruttivi erano esaltati e perfezionati con l'impiego di trattamenti, trasparenti o pigmentati, direttamente stesi su pietre e laterizi. Era il 'facciavista', opportunamente trattato, a qualificare gran parte degli edifici e pertanto l'immagine stessa della città, con l'intonaco relegato, in questi casi, a piccole porzioni e ad una funzione più decorativa che protettiva.

[48] Ci siamo occupati di questi aspetti in Gabbrielli 2017, pp. 137-170, a cui rimandiamo anche per l'ampio apparato fotografico e per ulteriori indicazioni bibliografiche. Il carattere realistico degli edifici raffigurati è stato sottolineato anche da Seidel 2003, pp. 267-268.

[49] Gabbrielli 2017, pp. 137-170.

[50] Utili riflessioni in Piccinni 1993, pp. 35-44.

Bibliografia

Appolonia L., Giamello M., Sabatini G., 1996, *Caratterizzazione stratigrafica delle pellicole ad ossalati di calcio mediante osservazioni in sezione ultrasottile e microdiffrattometria*, in *The Oxalate Films in the Conservation of Works of Art,* Atti del Convegno Internazionale (Milano 1996), Bologna, pp. 361-376.

Arrighi *et al.* 2012 = Arrighi S., Cacciari I., Gabbrielli F., Giamello M., Mencaglia A., Siano S., *I mattoni graffiati della Fonte Nuova, Siena. Analisi delle superfici*, in G. Vezzalini, P. Zannini (a cura di), *Atti del Congresso A.I.Ar.* (Modena 2012), Modena.

Camaiti *et al.* 1996 = Camaiti S., Fommei C., Giamello M., Sabatini G., Scala A., *Trattamenti di superfici lapidee secondo antiche ricette: primi risultati sulla formazione di ossalati di calcio*, in *The Oxalate Films in the Conservation of Works of Art*, Atti del Convegno Internazionale (Milano 1996), Bologna, pp. 287-298.

Causarano M.G., 2017, *La cattedrale e la città. Il cantiere del Duomo di Siena tra XI e XIV secolo,* Firenze.

Ceccherini S., 1989, *L'alterazione dei materiali lapidei costituenti il portale laterale del Duomo Nuovo di Siena,* Tesi di laurea in Scienze Geologiche, Università di Siena, Siena.

Documenti per la storia 1854 = *Documenti per la storia dell'arte senese,* t.II, *Secoli XV e XVI,* a cura di G. Milanesi, Siena.

Droghini *et al.* 2004 = Droghini F., Giamello M., Guasparri G., Mugnaini S., Nardelli M.G., Sabatini G., Scala A., *Il contributo scientifico all'intervento di restauro*, in F. Gabbrielli (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Siena, pp. 349-368.

Droghini *et al.* 2007 = Droghini F., Giamello M., Guasparri G., Mugnaini S., Sabatini G., Scala A., *Le antiche finiture dei "marmi" della facciata del Duomo di Siena,* in M. Lorenzoni (a cura di), *La facciata del Duomo di Siena,* Siena, pp. 175-187.

Droghini *et al.* 2009a = Droghini F., Gabbrielli F., Giamello M., Guasparri G., Mugnaini S., Sabatini G., Scala A., *The colour of the façades in Siena's historical centre. Calcium oxalate films on brickwork of XV-XVI century palaces*, «Science and Technology for Cultural Heritage», 18 (1-2), pp. 19-33.

Droghini *et al.* 2009b = Droghini F., Giamello M., Guasparri G., Sabatini G., Scala A., *The colour of the façades in Siena's historical centre: I. Glazings (calcium oxalate films s.s.) and other finishes on the stone materials of the Cathedral's main façade*, «Archaeological and Anthropological Sciences», 1, 2009, pp. 123-136.

Droghini *et al.* 2010a = Droghini F., Giamello M., Guasparri G., Nardelli M.G., Sabatini G., Scala A., *Le finiture delle superfici architettoniche trecentesche in laterizi del Teatro. Le indagini sui rinvenimenti avvenuti durante il restauro*, in L. Vigni, E. Vio (a cura di), *Storia e restauri del teatro dei Rinnovati di Siena*, Pisa, pp. 279-296.

Droghini *et al.* 2010b = Droghini F., Giamello M., Guasparri G., Sabatini G., Scala A., *L'analisi microstratigrafica nella ricostruzione delle vicende storiche del portale della sala del consiglio generale della repubblica di Siena,* «Arkos», 24, pp. 55-57.

Droghini *et al.* 2013 = Droghini F., Giamello M., Landi S., Sabatini G., Scarampi di Pruney A., *Intervento di restauro della Loggia della Mercanzia, Siena*, in A. Brunetto (a cura di), *APLAR 4, Applicazioni laser nel restauro*, Atti del 4° Convegno (Roma 2012), Vicenza, pp. 21-32.

Fommei *et al.* 1993 = Fommei C., Giamello M., Sabatini G., *Il "rosso ammonitico" nella facciata del Battistero di Siena. Osservazioni preliminari sul degrado e sulle formazioni superficiali*, in *Il Duomo di Siena. Documenti, studi, restauri,* Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Siena e Grosseto, s.l., pp. 21-32.

Gabbrielli F., 2003, *Il duomo e San Galgano, Note sulle origini del mattone graffiato a Siena*, in M. Lorenzoni, R. Guerrini (a cura di), *Imago virginis, Dall'arte delle origini alla Libreria Piccolomini*, Siena, pp. 27-53.

Gabbrielli F., 2004, *Gotico e neogotico,* in F. Gabbrielli (a cura di), *Palazzo Sansedoni,* Siena, pp. 153-192.

Gabbrielli F., 2005a, *Finishing techniques for exposed brickwork in 12th to 15th-century Tuscan architecture,* in J. Cramer, D. Sack (a cura di), *Technik des Backsteinbaus im Europa des Mittelalters,* Atti del Convegno Internazionale (Berlino 2003), Petersberg, pp. 50-56.

Gabbrielli F., 2005b, *Murature senza intonaco nelle facciate senesi in laterizi del Medioevo*, in F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate: Siena e l'Europa nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Siena 2001), Pisa, pp. 101-118.

Gabbrielli F., 2010a, *Siena medievale. L'architettura civile*, Siena.

Gabbrielli F., 2010b, *Prima del teatro: le prigioni, la sala del consiglio e il fronte del Palazzo Pubblico sulla piazza del Mercato*, in L. Vigni, E. Vio (a cura di), *Storia e restauri del teatro dei Rinnovati di Siena*, Pisa, pp. 84-109.

Gabbrielli F., 2017, *La città del Buon Governo tra immaginario e realtà*, in G. Cavero Dominguez (a cura di), *Construir la memoria de la ciudad: espacios, poderes e identidades (XII-XV), III. La ciudad y su discurso*, Léon, pp. 137-170.

Giamello *et al.* 2003 = Giamello M., Guasparri G., Mugnaini S., Sabatini G., Scala A., *Lo studio dei materiali lapidei del centro storico di Siena, «*Arkos, Scienza e restauro dell'architettura», VI, pp. 22-29.

Giamello *et al.* 2005 = Giamello M., Guasparri G., Mugnaini S., Sabatini G., Scala A., *I colori della facciata del Palazzo Pubblico di Siena nell'età medievale. Un tentativo di ricostruzione tramite le pellicole ad ossalati di calcio*, in F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate: Siena e l'Europa nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Siena 2001), Pisa, pp. 35-51.

Giamello *et al.* 2021 = Giamello M., Droghini F., Gabbrielli F., Nardelli M.G., Scala A., Terrosi A., *L'enigma del mattone graffiato. Il contributo degli studi mineralogico-petrografici*, in ISCUM (a cura di), *Tiziano Mannoni. Attualità e sviluppi di metodi e idee*, Sesto Fiorentino (FI), vol. I.

Giorgi A., Moscadelli S., 2005, *Costruire una cattedrale. L'Opera di Santa Maria di Siena tra XII e XIV secolo*, Deutscher Kunstverlag, München.

Il Costituto del Comune 2002= *Il Costituto del Comune di Siena volgarizzato nel MCCCIX-MCCCX,* a cura di M. Salem Elsheikh, t. II, Siena.

Nardelli M.G., 2005, *I materiali lapidei della facciata del Santa Maria della Scala, Siena: stato di conservazione, diagnosi del degrado e studio delle tracce di trattamenti antichi*, Tesi di dottorato, Università degli studi di Sassari, relatore G. Sabatini, Sassari.

Piccinni G., 1993, *Il colore della città medievale*, in M. Boldrini (a cura di), *Il colore della città. Siena*, Siena, pp. 35-44.

Piccinni G., 2019, *Nascita e morte di un quartiere medievale. Siena e il Borgo Nuovo di Santa Maria a cavallo della peste del 1348,* Pisa.

Seidel M., 2003, "*Dolce vita. Il ritratto dello stato senese dipinto da Ambrogio Lorenzetti"*, in *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento*, Venezia, vol. I.

Spoltore A., 2005, *Colore e restauro. La facciata del Palazzo Pubblico di Siena*, in F. Tolaini (a cura di), *Il colore delle facciate: Siena e l'Europa nel Medioevo*, Atti del Convegno Internazionale (Siena 2001), Pisa, pp. 53-70.

Toker F., 2004, *Il contratto del 1340: un 'unicum' nell'architettura europea*, in F. Gabbrielli (a cura di), *Palazzo Sansedoni*, Siena, pp. 193-227.

Turrini P., 1997, *"Per honore et utile de la città di Siena", Il Comune e l'edilizia nel Quattrocento,* Siena.



fig. I – Napoli. Chiesa di San Lorenzo Maggiore, Tino di Camaino e Gagliardo Primario, tomba di Caterina d'Austria, 1324, particolare (foto dell'autore).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e2

Maurizio Ficari

Interpreti toscani dell'*opus sectile* cosmatesco nel Trecento

1. *Opus sectile* cosmatesco da Arnolfo di Cambio a Lorenzo Maitani

Con l'approssimativa ma ormai consolidata espressione di "cosmatesco", usata per la prima volta da Camillo Boito nel XIX secolo,[1] si fa riferimento ad un registro architettonico, scultoreo e decorativo che animò la scena romana per circa due secoli, il XII e il XIII.[2]

In quella visione formale si combinarono stesure policrome a mosaico a temi geometrici e l'osservazione dell'Antico. *Opus romanum* per antonomasia, il lavoro dei marmorari s'identificò con la stessa città dei papi, un marchio DOC esportato anche all'esterno delle mura aureliane, evolvendosi parallelamente alle pratiche architettoniche-ornamentali del Meridione normanno e svevo, affini ma distinte.[3] Gli *atelier* cosmateschi, pur capaci di adattarsi all'estro dei luoghi in cui si trovarono ad operare e di progredire dietro alle trasformazioni delle tecniche e dei gusti, conobbero un improvviso declino al principio del Trecento, in coincidenza con la crisi pontificia sfociata nella cattività avignonese.

In questo terremoto istituzionale il linguaggio cosmatesco sembrerebbe essere stato accantonato senza appello. Se l'arte dei *magistri doctissimi* contraddistinse nel Duecento le più ricche commesse pontificie e cardinalizie, fino a monopolizzare in sostanza le committenze di sepolture monumentali, tale primato gli si ritorse contro alla fine dell'età di Bonifacio VIII.[4] Eppure, nonostante i marmorari romani e il loro sistema di botteghe famigliari con l'età avignonese praticamente uscirono di scena, identica sorte non seguì il loro bagaglio stilistico.

Estrema opera del filone dei cosmati è individuabile nel portale del duomo di Teramo, creato nel 1332, sul quale si firmava il *Magister Deodatus*, autore circa trent'anni prima del ciborio della Maddalena in San Giovanni in Laterano.[5] Tuttavia, a partire dagli ultimi anni del Duecento, si era già andata delineando una deriva toscana di quel lessico, che lo fece evolvere anche dopo l'impresa aprutina di Deodato.

Principale interprete eterodosso dell'*opus sectile* romano fu Arnolfo di Cambio, il quale non solo se ne servì nella tomba del Cardinal De Braye al San Domenico di Orvieto e in ogni sua realizzazione del soggiorno romano, ma persino lo esportò, tra 1296 e 1302, a Firenze; sull'incompiuta e poi smantellata facciata di Santa Maria del Fiore, furono distribuiti elementi a

1 Boito 1860.

2 Su tutti gli studi, fondamentale resta Claussen 1987. Pure si vedano Bassan 2006 e Gianandrea 2006.

3 Sull'*opus sectile* in area meridionale si rimanda, a titolo esemplificativo e per la bibliografia precedente: Speciale 2005 e Gianandrea 2014.

4 Per la produzione di scultura a Roma nel XIV secolo si consulti principalmente D'Alberto 2013. Inoltre Gardner 1992 e Herklotz 2001.

5 Claussen 1987, pp. 219-220.

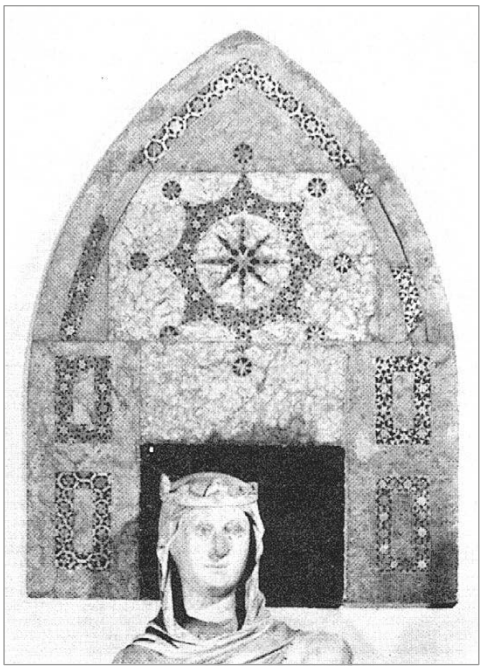




fig. 1 – Arnolfo di Cambio e collaboratori, Madonna in trono col Bambino, 1300 ca., particolare (Firenze, museo dell'Opera del Duomo, da Romanini A.M., 1980, *Arnolfo di Cambio e lo "Stil Novo" del Gotico italiano*, Firenze).

fig. 2 – Orvieto. Cattedrale di Santa Maria Assunta, portale maggiore, particolare (foto dell'autore).

mosaico, come sull'architrave del portale maggiore o sulla lastra alle spalle della Madonna in trono col Bambino (*fig.* 1).[6]

L'inclusione di componenti musive fu accolta poco dopo anche nel ciclo della *Genealogia Christi* che circondava il rosone della facciata della cattedrale di Siena. Qui i busti degli Antenati di Cristo, raccolti oggi nel museo dell'Opera del Duomo, furono collocati all'interno di una loggia con nicchie colorate da incrostazioni marmoree, attualmente molto deteriorate ma ancora percepibili.[7]

Così a mani toscane si deve il più sfarzoso dispiegamento di fasce in opera settile compiuto nel XIV secolo. La fronte della cattedrale di Orvieto presenta un lussureggiante programma di bande a mosaico a motivi geometrici – in realtà poi toccate dai restauri ottocenteschi – che si incunea nei solchi di colonne tortoli, cordoli, nervature, paraste (*fig.* 2). La città aveva da tempo fatto la conoscenza del decoro cosmatesco, tra secondo XII e primo XIII secolo, nell'abbaziale dei Santi Severo e Martirio e in Santi Andrea e Bartolomeo, ma soprattutto nel già citato sepolcro De Braye del 1282.

Benché già nel 1293 il marmoraro *Jacobus Cosmati* figuri come maestro dei muratori della fabbrica orvietana, le prime guarnizioni a tessellato poste in opera nel duomo, quelle dei portali, apparirono nel 1325 per mano dei *magistri* Lando Maccari col figlio Angeluccio, Buccio di Aldobrandino, Pietro di Nuto Somai, Buccio di Biagio. Ancora si annotarono pagamenti per esecuzioni di liste a opera commista, pagate a lunghezza, nel 1330 a Biagio di Buccio e nel 1338 a Buccio e ad Angeluccio. Ai motivi *more romano* fu quindi affidata la definizione esornativa del prospetto principale del duomo, accanto ai rilievi e ai bronzi, negli anni in cui a capo dell'impresa era il senese Lorenzo Maitani.[8]

6 Carli 1993, pp. 82-86, 119-181, 234-245; D'Achille 2000, pp. 105-232. Sulla facciata fiorentina: Pomarici 2004. Attribuito anche ad Arnolfo il sepolcro cosmatesco viterbese di Adriano V: si rimanda a Poeschke 2006.

7 Colucci 2011, pp. 94, 109-110.

8 Le trascrizioni sono in Fumi 1891, pp. 90, 103-105, 119-121.

Alla cerchia dello stesso Maitani è stato attribuito il disegno dell'avello, al San Domenico di Perugia, di Benedetto XI, morto nel 1304. Il sepolcro del Boccasini, concluso entro il 1321, è considerato l'erede più fedele del monumento De Braye, non solo per l'impaginazione architettonica e la scelta iconografica della *presentatio* alla Vergine che lo corona, ma anche per il simile dispiegamento di ornamenti musivi nei rincassi delle membrature.[9] L'utilizzo del sistema ornamentale cosmatesco, prescelto probabilmente anche in virtù della committenza, dichiara l'apprezzamento di cui ancora esso godeva anni dopo il trasferimento della curia papale in Provenza, sebbene qui convivano in maniera più equilibrata l'apparato scultoreo e quello musivo di quanto non si facesse nelle operazioni romane.

2. L'incontro tra scultura senese e decoro a mosaico a Napoli e a Roma

Il repertorio cosmatesco venne considerato anche da un altro famoso senese, Tino di Camaino, che nel 1323 si trasferì a Napoli per rispondere alla chiamata degli Angiò, i quali gli affidarono l'esecuzione, in collaborazione con il napoletano Gagliardo Primario, dei cenotafi di Caterina d'Austria, moglie di Carlo di Calabria, per San Lorenzo Maggiore (*fig*. I), e di Maria d'Ungheria, madre di re Roberto, per Santa Maria Donnaregina.[10] In tutti e due i manufatti, così come accaduto per le tombe umbre summenzionate, con le quali divide l'impostazione a baldacchino, fasce e parati ad ornato geometrico in mosaico pervadono colonne, pilastri, guglie, lastre e timpani; nel caso della memoria al San Lorenzo in maniera più esuberante, con maggiore sobrietà, invece, in Donnaregina. Tino intese la tecnica cosmatesca utilizzando il mosaico non solo in strisce o come riempitivo degli spazi di risulta, ma anche in grandi specchiature che servirono da fondale all'apparato scultoreo, vuoi creato da file di tessere blu scuro per far risaltare le figure sul sarcofago di Maria, vuoi riempite con un tormentato *pattern* geometrico policromo e dorato, come nei rilievi sul mausoleo di Caterina.[11] Uguale *modus operandi* si nota sui frammenti con clipei abitati da busti di santi, riassemblati a formare il basso pulpito a sinistra dell'altare maggiore della medesima chiesa di San Lorenzo, da attribuirsi all'ambito di produzione del sepolcro angioino. Tale impiego delle stesure di tessere come *background* per le figure, ma anche per i motivi fogliati, vanta degli antecessori in scultura nelle opere arnolfiane – come postarnolfiane – a Roma, tra le quali la tomba Annibaldi al Laterano o i cibori di Santa Cecilia e San Paolo.

Dell'identità degli esecutori della parte musiva dei monumenti funebri napoletani non restano tracce sicure; pur non ignorando il prospero filone campano dell'ornato a fasce in *crustae* colorate e dei pavimenti a opera

[9] Gardner 1992, pp. 116-117; Baldelli, Fratini 2006; Wiener 2009, pp. 164-166.

[10] Valentiner 1935, pp. 83-143; Aceto 1995; Michalsky 2004; Aceto 2011.

[11] Da sottolineare la raffinata compenetrazione di mosaico e scultura nel rilievo con la scena di presentazione all'eterno dell'anima di Caterina da parte di due angeli; le ali di questi ultimi e il seggio su cui siede Dio padre difatti sono delineati dal tessellato dello sfondo, riprendendo forse uno spunto arnolfiano. Il maestro di Colle Val d'Elsa, sulle lastre dietro le due statue di Madonna col Bambino ad Orvieto e Firenze, dispose difatti aureole in *opus sectile* che, tramite l'inserimento di tali elementi pittorici a supporto delle sculture, ne completarono le immagini.

commista, che comprende esemplari a Salerno, Sessa Aurunca, Sant'Agata dei Goti, Ravello, si deve tener conto della missiva inviata il 21 febbraio 1324 da Roberto d'Angiò ai suoi delegati di stanza a Roma, nella quale chiedeva di procurare il materiale necessario per la tomba della madre da consegnare a Gagliardo Primario. Da Roma Gagliardo avrebbe potuto, oltre ai materiali, prelevare ugualmente maestranze capaci di maneggiarlo in accezione cosmatesca.[12]

Dopo queste due prove Tino si fermò a Napoli fino alla morte, avvenuta nel 1336. Durante questi ultimi anni tornò con la sua bottega a scolpire mausolei per la dinastia angioina: quelli di Carlo di Calabria e di Maria di Valois in Santa Chiara e quelli al San Domenico Maggiore destinati a Filippo di Taranto e Giovanni di Durazzo, negli ultimi tre casi prevedendo sempre un ruolo per l'opera settile.

Pochi anni dopo la scomparsa di Tino, fu composta un'altra compagine in cui compartecipano fattura senese e moduli esornativi cosmateschi, in Santa Maria Sopra Minerva a Roma, dove si fece inumare il cardinale Matteo Orsini, morto ad Avignone nel 1340. Nel 1341 fu steso un atto di procura delle sue ultime volontà, nel quale compaiono i testimoni Paolo e Angelo, senesi, nonché Giovanni Guidicelli, *marmoriario de regione Trivii* e Lelio *de regione Pigna*, romani. I primi due sono stati identificati come Paolo da Siena, pure autore del busto di Benedetto XII in Vaticano, e Agnolo di Ventura, meglio conosciuto per la tomba del vescovo Guido Tarlati al duomo di Arezzo.[13]

La tomba dell'Orsini alla Minerva, in principio destinata alla cappella di Santa Caterina d'Alessandria (oggi del Santissimo Sacramento), a partire dal 1565 fu oggetto di una successione di trasferimenti che ne hanno determinato il danneggiamento e la decurtazione. Oggi si trova inserita in un arcosolio posto lungo un corridoio al lato del coro. Ne sopravvivono il *gisant*, il sarcofago riproducente un drappeggio e il basamento con lo stemma cardinalizio e quello della casata. I pilastrini angolari di quest'ultimo elemento mostrano riempimenti rettangolari a tessere vitree policrome, disposte secondo gli schemi dei *magistri doctissimi romani*. Probabile modello dell'opera, oltre al tinesco monumento Petroni, fu la sepoltura di Guigliemo Durando, scolpita da Giovanni di Cosma nel 1296 proprio per Santa Maria Sopra Minerva; dunque le scarne bande a mosaico nei pilastrini «di certo, non dovevano essere le sole nell'originaria economia decorativa del sacello».[14]

Ulteriore esempio della sopravvivenza del vocabolario cosmatesco nel Trecento è il tabernacolo elevato tra 1358 e 1363 nella cappella del Corporale dalla cattedrale di Orvieto. Progettato dal senese Nicola di Nuto e concluso sotto la direzione del fiorentino Andrea Orcagna, l'edicola fu ideata per serbare il Reliquiario del Corporale, custodia a sua volta del lino del miracolo eucaristico di Bolsena. Come la preziosa teca di Ugolino di Vieri, anche il tabernacolo marmoreo fu progettato quale sorta di duplicato del prospetto del duomo, se anche qui furono posate bande in *opus sectile* di tipo cosmatesco come quelle che caratterizzano, appunto, il prospetto della

[12] Si deve rammentare anche l'unica altra testimonianza sopravvissuta a Napoli di sepolcro con apparato ornamentale *more romano*, ossia il sarcofago di Filippo Minutolo al duomo, compiuto dopo il 1301, plausibilmente sulla falsariga del catafalco di Clemente IV a Viterbo: Negri Arnoldi 1972, p. 15; Gardner 1992 p. 52; D'Achille 2000, p. 120.

[13] Gardner 1992, pp. 121-123; D'Alberto 2013, p. 48-53.

[14] D'Alberto 2013, p. 49.

chiesa, accompagnate anche in questo caso da rilievi a motivi vegetali che vi si sovrappongono. Si conosce almeno uno degli artefici dell'apparato a mosaico che percorre il tabernacolo, il frate orvietano Giovanni di Buccio Leonardelli, che nel 1359 è documentato al lavoro sulle fasce policrome dei suoi piedritti e che in quel periodo fu attivo per i mosaici dei timpani in facciata.[15] Anche per questa operazione, quindi, si attinse all'intuizione ornamentale romano-senese dell'epoca di Maitani.

A pochi anni dopo risale anche il grande cantiere di ripristino della basilica lateranense, avviata a seguito del grave incendio del 1361. Urbano V per l'occasione donò alla cattedrale romana anche il nuovo ciborio, compiuto tra la fine del 1368 e il 1370, nel corso dei lavori di ricostruzione diretti da Giovanni di Stefano da Siena.[16] Se sull'architrave sorretto dalle quattro colonne di granito si legge, nel lato frontale, l'iscrizione in mosaico che ricorda il restauro voluto sul baldacchino da Pio IX nel 1851, sugli altri tre fianchi si ripete invece un motivo geometrico in *opus sectile* di tipo cosmatesco, visibilmente frutto di quei restauri ma che è lecito supporre riprendere un lavoro più antico, poiché le tessere sono allettate all'interno dei rincassi creati nei marmi originali della trabeazione continua, fabbricata quindi per accogliere fasce musive. Malgrado il ciborio abbia subito pesanti rimaneggiamenti sin dal XV secolo e appunto fino alla metà del XIX, se ne deve essere conservato l'originario proposito decorativo per questa parte della struttura. Ad ogni modo il tessellato non si estese in alcuna altra porzione, impiegato con minore sfarzo, anzi in modo minimale, rispetto alle prove duecentesche ma anche in confronto a quanto concepito fino a poco tempo prima.

Tale uso più parsimonioso del mosaico cosmatesco si ravvisa anche nella tomba del cardinale Philippe d'Alençon, morto nel 1397, che si conserva smembrata al termine del transetto sinistro di Santa Maria in Trastevere. L'esecutore testamentario del porporato francese, l'arcivescovo di Firenze e cardinale di San Lorenzo in Damaso Angelo Acciaiuoli, assoldò per lo scopo uno scultore di origine toscana ma che non manca di omaggiare il *genius loci* romano con una sottile, quasi impercettibile, fascia musiva sulla trabeazione della nicchia col giacente, un motivo che fu ripreso nel 1417 circa per il cenotafio del cardinal Pietro Stefaneschi, firmato da un *magister Paulus*, nella stessa chiesa.[17]

3. Il Quattrocento 'cosmatesco'

Queste ultime scarne prove alla maniera dei cosmati, mostrano come ormai a fine Trecento il credo esornativo dei marmorari romani avesse perso definitivamente, anche presso i toscani, quella forza che ancora nella prima metà del secolo gli aveva permesso, benché messo in opera da artefici diversi dagli usuali, di affermarsi all'interno d'importanti commesse artistiche; cosicché nell'ultimo terzo del Trecento si contano soltanto due opere che lo contemplino, persino impiegato con minore convinzione che in passato.

[15] Fumi 1891, pp. 310-311.
[16] Monferini 1962; Bolgia 2016, pp. 343-348.
[17] Filippini 1908, pp. 144-152; Gardner 1992, pp. 126-130; D'Alberto 2013, p. 57. L'autore è identificabile in Paolo Da Gualdo Cattaneo: Pasqualetti 2002.

Soltanto con Martino V, dal terzo decennio del XV secolo, il lessico dei *magistri doctissimi* verrà programmaticamente recuperato, ma solo nelle pavimentazioni; innanzi tutto in quella sontuosa della basilica lateranense risistemata a partire dal 1425, sotto la supervisione di *Nicholao Bellino spetiario de regione sancti Heustachii,* di *Paulutius Bianche marmorarius de regione Parione* e di *Antonio Johannis dicto Quartaferia*. Nel corso del pontificato di Martino V furono anche apparecchiati i pianciti della cappella Branda Castiglione in San Clemente a Roma e del San Nicola di Genazzano, paese natale del papa.[18] A quel torno di anni appartiene l'insolita lastra tombale del vescovo di Firenze Alamanno Adimari, sepolto nel 1422 in Santa Maria Nova sul Foro Romano, che trae suggerimenti, pur solo con rilievi privi di inclusioni, dai motivi nastriformi tipici degli schemi dei marmorari romani.

Dall'età del Colonna ci fu un vero e proprio *revival* del pavimento cosmatesco che prenderà piede per tutto il XV secolo e oltre nell'Urbe, informando alcune tra le realizzazioni più famose del Rinascimento come la cappella Sistina o il tempietto bramantesco in Montorio, come pure la cappella del cardinale di Portogallo a San Miniato al Monte a Firenze e la cappella Piccolomini in Sant'Anna dei Lombardi a Napoli. La riscoperta da parte di Roma del modello cosmatesco, benché adoperato esclusivamente nelle pavimentazioni, ne comportò una riappropriazione a seguito della pregevole ma non cospicua esperienza trecentesca, sorta di parafrasi toscana al tema, che si era concentrata sulla sua applicazione verticale, tralasciando quella orizzontale, quale ingrediente capace di esaltare le qualità plastiche delle opere. In questi termini la parentesi del percorso cosmatesco in chiave arnolfiana e tinesca lungo il XIV secolo si traduce in una stimolante sperimentazione che non ebbe evidenti ripercussioni sul periodo seguente alla ricomposizione dello scisma d'Occidente, ma che, nondimeno, testimonia la capacità delle tradizioni artistiche di rivitalizzarsi, magari attraverso inattesi interpreti, persino in quelle fasi comunemente considerate, per esse, di declino.

[18] Riguardo le pavimentazioni lapidee del XV secolo in Italia: Dressen 2008, specie pp. 283-336.

Bibliografia

Aceto F., 1995, *Tino di Camaino a Napoli, una proposta per il sepolcro di Caterina d'Austria e altri fatti angioini,* «Dialoghi di storia dell'arte», 1, pp. 10-27.

Aceto F., 2011, *Tino di Camaino a Napoli*, in R. Bartalini (a cura di), *Scultura Gotica Senese (1260-1350)*, Torino, pp. 183-231.

Baldelli F., Fratini C., 2006, *Monumento funebre a papa Benedetto XI*, in G. Rocchi Cupman de Yoldi, G. Sergiacomi (a cura di), *La basilica di San Domenico di Perugia*, Perugia, pp. 355-370.

Bassan E., 2006, *Itinerari cosmateschi*, Roma.

Boito C., 1860, *L'architettura cosmatesca*, Milano.

Bolgia C., 2016*, Il XIV secolo: da Benedetto XI (1303-1304) a Bonifacio IX (1389-1404)*, in M. D'Onofrio (a cura di), *La committenza artistica dei papi a Roma nel Medioevo*, Roma, pp. 331-359.

Carli E., 1993, *Arnolfo di Cambio*, Firenze.

Claussen P.C., 1987, *Magistri Doctissimi Romani. Die Römischen Marmorkünstler des Mittelalters*, Stuttgart-Wiesbaden.

Colucci S., 2011*, Le sculture della parte alta della facciata del Duomo e l'enigma di Camaino di Crescentino*, in R. Bartalini (a cura di), *Scultura Gotica Senese (1260-1350)*, Torino, pp. 91-118.

D'Achille A.M., 2000, *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma.

D'Alberto C., 2013, *Roma al tempo di Avignone. Scultura nel contesto*, Roma.

Dressen A., 2008, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia.

Filippini L., 1908, *La scultura nel Trecento in Roma*, Torino.

Fumi L., 1891, *Il duomo di Orvieto e I suoi restauri. Monografie storiche condotte sopra i documenti*, Roma.

Gardner J., 1992, *The tomb and the tiara. Curial tomb sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford.

Giovannoni G., 1904, *Note sui marmorari romani*, «Bullettino della reale società romana di storia patria», 27, pp. 5-26.

Gianandrea M., 2006, *La scena del sacro. L'arredo liturgico nel basso Lazio tra XI e XIV secolo*, Roma.

Gianandrea M., 2014, *L'arredo liturgico medievale di San Menna a Sant'Agata de' Goti. Perduto, sopravvivenze, restituzioni*, in F. Iannotta (a cura di), *La chiesa di San Menna a Sant'Agata de' Goti*, Atti del Convegno di Studi (Sant'Agata de' Goti 2010), Salerno, pp. 161-174.

Herklotz I., 2001, *«Sepulcra» e «monumenta» del medioevo. Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Napoli.

Michalsky T., 2004, *Mater Serenissimi principis: the tomb of Maria of Hungary*, in J. Elliot, C. Warr (a cura di), *The church of Santa Maria Donna Regina. Art, iconography and patronage in fourteenth-century Naples,* Aldershot, pp. 61-77.

Monferini A., 1962, *Il ciborio lateranense e Giovanni di Stefano*, «Commentari», 13, III-IV, pp. 182-212.

Negri Arnoldi F., 1972, *Pietro d'Oderisio, Nicola da Monteforte e la scultura campana nel primo Trecento*, «Commentari», 13, I-II, pp. 12-30.

Pasqualetti C., *Paolo da Gualdo Cattaneo. Uno scultore umbro a Roma e nel Lazio agli inizi del Quattrocento*, «Prospettiva», 103/104, pp. 12-46.

Poeschke J., 2007, *Arnolfo tra Siena e Roma. Verso una nuova sintesi di stili nella scultura italiana del Duecento*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca. Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze-Colle Val d'Elsa 2006), Roma, pp. 149-156.

Pomarici F., 2004, *La prima facciata di Santa Maria del Fiore. Storia e interpretazione*, Roma.

Speciale L., 2005, *I sectilia della basilica desideriana di S. Benedetto a Capua. Documenti, osservazioni e ipotesi per la storia di un pavimento medievale*, in H. Morlier (a cura di), *La mosaïque gréco-romaine IX*, Roma, vol. 2, pp. 1179-1188.

Valentiner W.R., 1935, *Tino di Camaino. A seneise sculptor of the fourteenth century*, Paris.

Wiener J., 2009, *Lorenzo Maitani und der Dom von Orvieto, Eine Beschreibung*, Petersberg.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e3

Elizabeth Bradford Smith

The vault builders of Santa Maria Novella and their impact on its design

1. Introduction

Links between constructional practice and architectural form were common in the Middle Ages, often serving as a basis for significant innovations in design (*fig.* I). In Florence, the Dominican church of Santa Maria Novella (1279-1355) provides a vivid example of such a strong interrelation between constructional practices and design. Its airy vaulted nave, new within its Florentine context, was much admired, serving as an inspiration for a number of contemporary structures, in Florence and further afield.[1] While little written evidence has survived regarding the process of design and construction, analysis of the fabric of the nave and its vaults provides a key to the decision taken, in the midst of construction, to redesign the plan and elevation of the lower nave, suggesting that the decision to alter the original model was proposed by the vault builders. Working with the *Operarius* and the Dominican building committee, they would re-formulate the design of the nave and its vaults, producing the airy and spacious nave we see today.[2]

2. The Dominicans decide to build a church in Florence

When the Dominicans of Florence decided to build a large, new church for their rapidly expanding community, they, like many Dominican communities, most likely turned to the Cistercians as inspiration for the plan and for certain aspects of the elevation.[3] An outstanding example of Cistercian architecture, the abbey church of San Galgano in western Tuscany, was

fig. I – Florence. Church of Santa Maria Novella (1279-1355), nave interior towards altar (photo by the author).

1 On Santa Maria Novella see Wood Brown 1902; Paatz 1937; Orlandi 1955; Hall 1974; Villetti 1982; Arthur 1983; Lunardi 2001; Rocchi Coopmans de Yoldi 2004; Bartoli 2009; Schwartz 2009; Ascani 2013; Cervini 2015.

2 My work on Santa Maria Novella, with the permission of the Opera of Santa Maria Novella and the Commune of Florence, was supported by The Kress Foundation, The World Monuments Fund, The Graham Foundation and The Pennsylvania State University, in collaboration with the architectural engineers Tom Boothby of The Pennsylvania State University, and Luigia Binda of the Milan Polytechnic. Results of this research appear in Smith 2006a; Smith 2006b; Smith 2010; Smith 2016, and Erdogmus, Boothby, Smith 2007.

3 Schenkluhn 2000, p. 48, admits uncertainty as to whether the construction carried out between 1279 and 1300 south of the old church of Santa Maria delle Vigne was the completion of a building already begun or a new construction. On p. 49, he compares the plan of Santa Maria Novella with San Galgano; echoing Walter Paatz, he notes similarities in the nave elevation with San Domenico, Bologna, and with San Miniato in Florence. Finally, pp. 45-52, he lists Dominican churches begun in the 1230s, 1240s, and 1250s, most in regions north of Tuscany. On Mendicant construction, see, more recently, Villetti 2003 and Bruzelius 2014.

under construction throughout much of the XIII century.[4] Comparison of the plan and elevation of Santa Maria Novella with that of San Galgano shows similarities, especially in the transept, choir and first two nave bays, a resemblance that is strengthened by the fact that the original project model for Santa Maria Novella probably called for rectangular bays throughout the nave, as at San Galgano, with the important difference that at Santa Maria Novella, vaulting was originally planned only for the two bays nearest the transept, while the lower nave, or *ecclesia laicorum*, was to be covered with open timber roofing, in accordance with Dominican precepts.[5] Within the peripheral dimensions of Santa Maria Novella, then, the original design called for seven equal rectangular bays, all of the same dimensions as the two extant bays of the upper church.

3. Early stages of construction

With their model, consisting at the least of a plan and an elevation, the Dominicans of Florence began construction in 1279 in the choir and transept, contiguous to the old church of Santa Maria delle Vigne given to them upon their arrival in Florence in 1221.[6] The foundations defining the perimeter walls of the new church were most likely begun soon after, so that by 1287, the city of Florence could trace the outline of a large piazza to be established in front of its façade.[7] Meanwhile, keeping the old church functioning, the Dominicans erected the enormous new transept, its first use documented in 1295. Immediately after this, they demolished the old church and began construction on the new nave, its first two bays set crossways on the foundations of the old church. By 1301 the transept and first two nave bays, probably not yet vaulted, were ready for use and closed off from the construction site.[8] It was around this time that the Dominicans lifted the ban on vaulting over the lay areas of their churches, and it was probably also around this time that the Dominicans of Santa Maria Novella decided not to limit vaulting to the two bays of the upper church but to continue vaulting down the full length of the nave.

4. Early work on the lower nave and civic unrest in Florence

Before constructing the piers and vaults of the lower nave, a first priority for the Dominicans was the construction of the façade wall facing onto the new piazza of Santa Maria Novella, and the east aisle wall facing the upper cemetery and the city center, both subsidized by the sale of tombs to weal-

4 Canestrelli 1989; Gabbrielli 1998; Gabbrielli 2000.

5 Sundt 1987, reviews the XIII century Dominican constitutions, which included a ban on vaulting over the lay areas of the nave. This ban was lifted circa 1300, after which vaults were erected over the naves of many Mendicant churches, e.g. San Domenico, Bologna, and San Giovanni in Piacenza, originally planned with vaulting only over the upper nave and timber roofing below the choir screen.

6 Orlandi 1955, I, p. 20, n. 172; Villani 1990, VIII, LVI, pp. 33-39. Most of the original convent records were destroyed, but much survives in mid XVIII century transcriptions by Vincenzo Borghigiani, O.P., Archivio di Santa Maria Novella (I, A.24-32).

7 Pampaloni 2000, nn. 43, 67-69; Smith 2010.

8 Borghigiani XVIII century, *Cronica minuta*, I, p. 247.

thy Florentine families. It was only after construction of these perimetral walls that the nave interior with its piers and arcades could be built. This would not happen immediately, however. In the first two decades of the XIV century civic unrest in Florence became so severe and widespread that the flow of funding to Santa Maria Novella slowed considerably causing a halt in construction.[9] Work on the lower nave would not resume for some time, probably not before the end of the second decade of the XIV century, when the Commune of Florence designated a generous sum of money and materials for construction, to be renewed annually until completion of the church.[10] With this new funding, construction began once more, with final completion of the nave in 1350. As completed, the nave would consist of six bays rather than the originally planned seven: two rectangular bays in the upper nave and four nearly squares bays in the lower nave.

5. The design change in the lower nave: reasons behind and effects of

It is the four square bays of the lower nave that impart the airiness and weightlessness that, as early as the XV century, inspired the Dominican Giovanni Caroli to describe the interior: «If you were standing in the first door of the church and you were looking at it, since it is vaulted, with one glance you would see all the vaults made with excellent art, and with another glance you would see clearly in another direction with no obstacle», adding that «they stand without tie rods or other such visible supports, but by their very selves».[11]

What prompted, in the midst of construction, this significant change to both the plan and elevation of the nave? The answer lies in the vaults *made with excellent art*. The vaults are domical, of a type commonly known as Lombard, because of their early and wide-ranging use in the Lombard region of northern Italy. Moreover, although the walls and decorative features of Santa Maria Novella are of local stone, the vaults, like the domical vaults of Lombardy, are of brick, a material not commonly used for large-scale construction in Florence during the XIII and early XIV century.[12] In the lower nave, these vaults, together with the wide-spread supports of the arcade, combine to produce a striking effect of expansive space.

Paradoxically, the key to the design change can be found not in the lower nave but in the two bays next to the crossing. Here, domical vaults incongruously rise over rectangular bays, a virtually unique disposition. This 'inconvenient marriage' of domical vaults over the rectangular plan of the first two nave bays is succeeded by the more canonical union of domical vaults over square bays. I suggest that this break in the unity of the design between the upper and lower nave was precipitated by the vault builders who formulated a rationale that convinced the Dominican building builders, to accept a major alteration to their original plan.

[9] Najemy 2006, p. 82; Borghigiani XVIII century, *Cronica minuta*, I, pp. 264-265.

[10] Borghigiani XVIII century, I.A. 24, *Memorie miscellanee*, I.

[11] Caroli XV century, pp. 22v-23. Most contemporary vaulted churches in Central and Northern Italy used wooden or iron tie rods as reinforcement.

[12] Frati 2006.

To reconstruct the reasoning of the vault builders, it is useful to consider medieval construction methods. Beginning in the early XII century, Lombard masons erected ribbed groin vaults over the naves of many churches in that region.[13] Almost invariably, they raised their brick vaults over square bays, providing lateral support in the form of sloping wall buttresses, sometimes hidden below the aisle roofs and sometimes visible on the exterior. The interior effect in Lombard churches is of a series of discreet bays, each covered by a domelike canopy. As a rule, each nave bay corresponds to two small square bays in each aisle, separated from the nave by a low arcade resting on heavy supports.

The Dominicans of Santa Maria Novella would erect Lombard vaults in the first two nave bays, over an elevation derived from a French Gothic model (albeit a model transposed to Central Italy by Cistercians). This mismatch may have been due to the lack of a Florentine tradition of large-scale vaulted structures.[14] Lacking a local tradition, they would have been forced to seek vault builders within the Dominican network, where it was common practice to send skilled artisans from one convent to another.[15] At San Domenico, Bologna, for example, masons had raised square Lombard vaults of brick over the transept and first two nave bays.[16] At Santa Maria Novella, given the several decades between the adoption of the model and the erection of the first two nave vaults, the Dominicans may not have realized that they had recruited mismatched masons for the job at hand.

fig. 1 – Domical vault and even-level-crown vault compared.

6. The domical or lombard vault and the even-level-crown vault compared

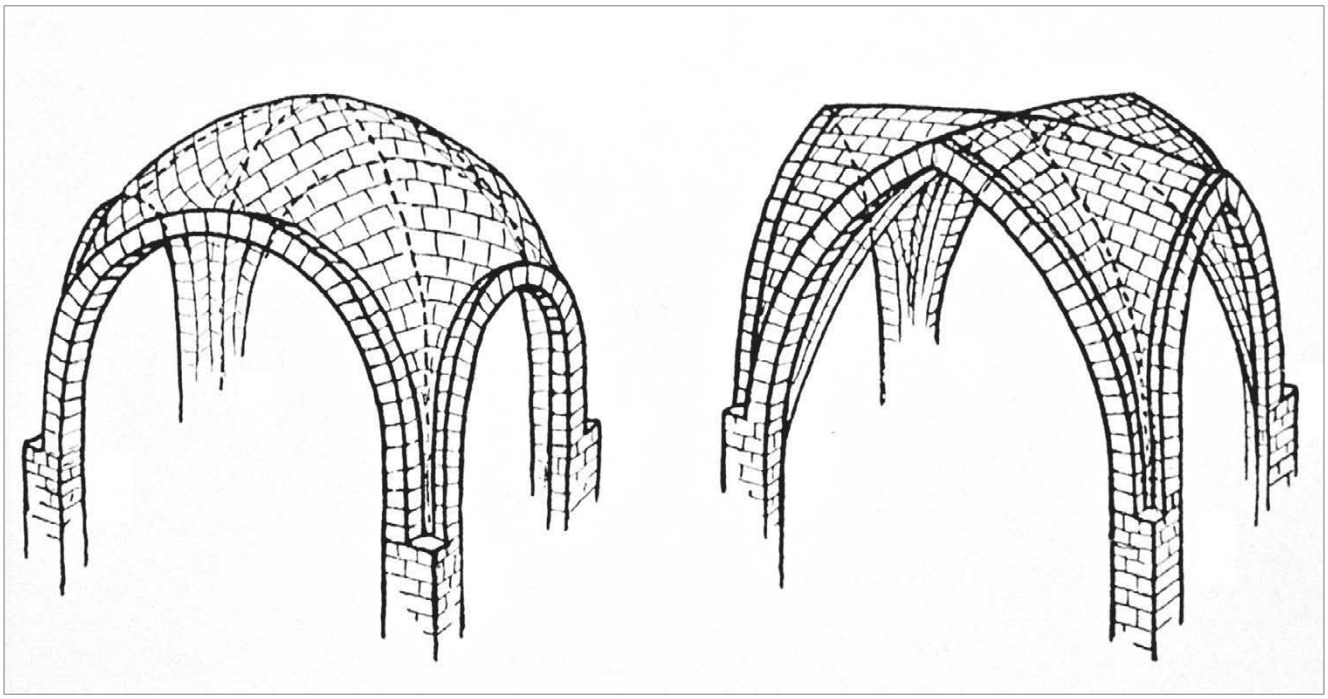
A comparison of the nave vaults of Santa Maria Novella with level-crown vaults reveals striking differences (*fig.* 1). Even-level-crown vaults were usually raised over rectangular bays, their keystones at the same height as those of the arches spanning the nave, tracing a visual line linking the bays down the length of the nave seen from both below and above. The vaults of Santa Maria Novella, however, are domical, their keystones rising higher than those of the transverse arches, so that from above, as from below, the vaults look like a series of domes. Most striking is that above the vaults, each bay is separated from the next by a high transverse wall (*fig.* 2). These walls, raised with and partially keyed into the exterior clerestory walls, reflect a mode of construction that differs significantly from that of even-level-crown vaults. No contemporary accounts survive for either constructional process. In the French method as reconstructed by John Fitchen, masons would first erect the clerestory walls, carpenters would then raise a roof over the nave, and between the top of the clerestory walls they would construct a wooden platform to serve as a work space protected from the elements for construction of the vaults.[17]

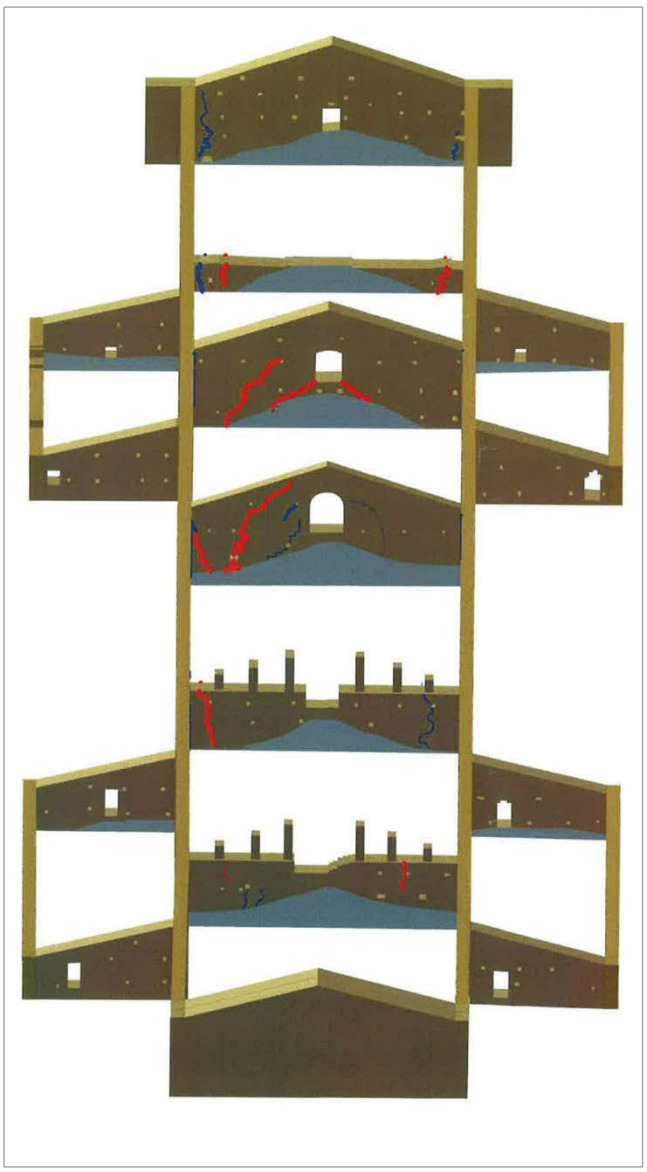
This method was not used in Lombard vault construction. Observation of these vaults from above suggests that Lombard masons first built

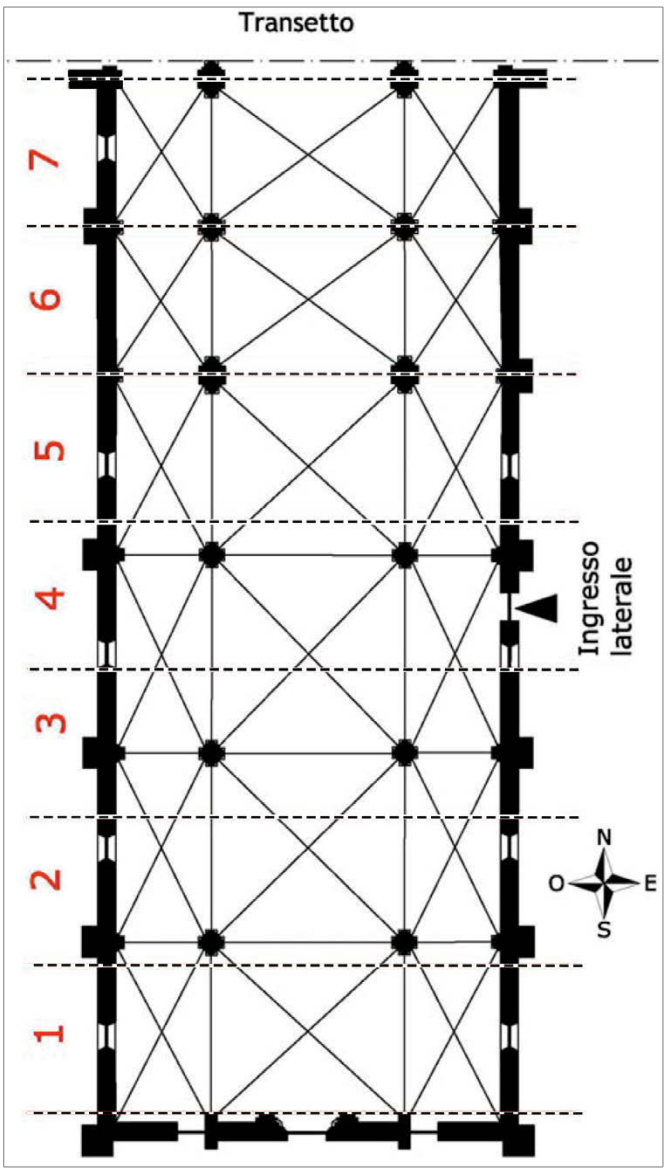
fig. 2 – Florence. Church of Santa Maria Novella, 3D model of clerestory above vaults showing transverse walls rising between each bay of the lower nave. Also included are the buttresses under the aisle roof in Bays 2 and 5 (Politecnico di Milano).

fig. 3 – Florence. Church of Santa Maria Novella, nave plans compared. In solid black line: as completed; in black dashed line: proposed original plan with seven rectangular bays. Here, the 1302 door opens into the center of Bay 4, the center bay of the nave (drawing by Mara Biffi [Masters Thesis, Politecnico di Milano, 2007] illustrating the present author's conclusions).

13 Porter 1917, pp. 109-126.
14 Horn 1943; Rinaldi, Favini, Naldi 2005.
15 Meerssemann 1946; Cannon 2004.
16 Alce 1973, pp. 16-163.
17 Fitchen 1961.






Transetto
7
6
5
4
3
2
1
Ingresso laterale
N
O
E
S

transverse walls between each bay, creating a square masonry box as a basis for the vault scaffolding. They knew from experience that transverse walls served an important structural function, counteracting longitudinal forces exerted by the vaults along the length of the nave, especially during construction. In many churches, the roof rests directly on, or not far above, the tops of the vaults, suggesting that in the Lombard tradition, unlike the French, it was customary to build the roof after completion of the vault.[18]

The first two nave vaults of Santa Maria Novella, however, domical yet raised over a rectangular plan, are not separated by a transverse wall. From above, the two seem to form a single unit, abutted on one end by the transept wall and on the other by the wall that closed off the first two bays upon their completion. The masons, operating within their vault-building tradition and without the understanding of modern engineers, must have chafed at both the lack of a transverse wall and the rectangular shape of the bays. Although the longitudinal thrust of the rectangular vaults would not have been as strong as in square bays, the absence of both the square base and a transverse wall seems to have been sufficient for the masons to argue for a return to the traditional square format in the remainder of the nave. They then devised an ingenious design that would satisfy their construction requirements and also incorporate the already standing perimeter wall.

7. Reimagining the process of design change at Santa Maria Novella

The probable scenario unfolded as follows: upon arrival at Santa Maria Novella the vault builders were given the task of raising vaults over the first two nave bays, where walls and arcades were already in place. These masons constructed their vaults as best they could, but trained in the Lombard tradition, where vaults were always raised over square bays, they must have found it difficult to erect vaults over rectangular bays. It seems logical, then, to deduce that the vault masons were the driving force behind the redesign of both the plan and elevation of the lower nave. Working with the Dominican building committee and maintaining the established perimeter of the nave, they devised a new plan and elevation for the lower nave that would accommodate their working methods, create a spacious interior for the lay public, and simultaneously set a new standard for church construction in Florence (*fig.* 3).[19]

8. The 1302 portal and its role in the design for the lower nave

Important evidence for the process of design and construction at Santa Maria Novella, hitherto overlooked, is found in an archival reference to a monumental portal opened into the east side aisle in 1302, one year after the first two nave bays had been put into use.[20] A plan of the nave shows this portal situated precisely in the center of the east aisle wall. In the seven-bay nave of the original model, this door would have opened into the middle, or

[18] Peroni 2004, pp. 113-137.
[19] Cannon 2004.
[20] Borghigiani XVIII century, *Cronica minuta*, I, p. 250.

fourth, bay of the nave. From it, a line can be traced directly across the nave to the fountain in the center of the adjacent cloister.[21] From its prominent position in the original plan, it seems clear this monumental portal was an integral part of the overall design. Until completion of the façade in the 1350s, and no doubt beyond, this portal served as the main entrance for the lay public. Moreover, until Leon Battista Alberti's 1470 redesign of the façade, the 1302 door remained the largest portal of the church.

The 1302 portal has escaped notice by architectural historians. Although still imposing from the exterior, a buttress awkwardly flanks it on the right. Inside, it is reduced to a small rectangular doorway abutting a pilaster, the result of Giorgio Vasari's near-complete erasure of the portal in 1565 and its only partial reopening in the XIX century.[22] The portal's placement as a central feature in the original plan of the nave and its awkward placement in the revised plan, indicate that the change from seven bays to six must have taken place after 1302, thus after that portion of the aisle wall had been erected.[23]

The location of the 1302 portal explains an anomaly in the plan of the lower nave. Although the lower nave could have accommodated four bays of equal size, 22.5 *braccia* deep, the bays as constructed have differing depths. Both the first bay below the choir screen and that nearest the façade measure 22 *braccia;* the second bay below the choir screen measures 24 *braccia;* and the third bay 23 *braccia* in depth. Some have interpreted this anomaly as an early attempt at an optical manipulation of the interior space.[24] Examination of the plan, however, makes it clear that the unequal bay size instead resulted from a concerted effect not to block the multifunctional 1302 portal. In other words, it was pragmatism, not optics, that lay behind the variation in depth of the nave bays.

9. Conclusion

The insistence by the vault builders on constructing their vaults in the traditional Lombard way, over a square base, would have far-reaching consequences. In return for the change to a square bay, they abandoned their Lombard double-bay system of heavy supports and low arcades, instead raising their vaults on slender supports and high arcades inherited from the original model.[25] The elevation demonstrates another important effect of the change in bay size: to maintain an equal height throughout the nave for the keystones of the arcade, the profile of the arches, pointed

[21] Reference to a cloister door opposite the 1302 door occurs in a XVI century description of the church: «da prima della fabbrica della chiesa, dov'è l'Altare [della Trinita di Masaccio] vi fosse, per poco tempo la porta che, mettesse nel Chiostro primo, di contro all'altra che stava di là di levante, che correspondeva al Cimitero degli Avelli», Borghigiani XVIII century, *Cronica Analistica*, III, pp. 330-340; Orlandi 1955, II, pp. 397-404.

[22] Lunardi 2001, p. 169.

[23] Schwartz 2009, pp. 60-61.

[24] Most recently, Trachtenberg 2010, pp. 205-231.

[25] The piers of the arcade in the lower nave generally follow the model established in the upper nave, for instance in the crossing pier and the pier at the top of the stairs separating the upper and lower naves: compound piers with four engaged semi-columns on axis with the arcade and the transverse arches, and pilasters in the angles. Differences between the upper and lower nave include a change from round to octagonal colonettes and to spikier acanthus foliage in the capitals, typical style shifts in the early XIV century.

in the first two bays, stretches to become almost semi-circular in the square bays. Here, with the piers more widely placed than in the first two bays, the space flows freely between the nave and aisles, in a way not seen before in Lombard or French Gothic churches. Although neither the vault masons nor the Dominican building committee realized it, in abandoning the coherence of the original plan they created a nave that would inspire the trend for interior spaciousness, characteristic of the finest creations of Italian Gothic architecture.

Unpublished manuscript sources

Archivio di Santa Maria Novella, Firenze, Borghigiani V., XVIII century, *Cronica annalistica di Santa Maria Novella,* I-V (I.A.28-I.A.32); *Cronica minuta,* I & II (I.A.26 and I.A.27); *Memorie miscellanee di Santa Maria Novella. Scartafaccio*, I and III (I.A.24 and I.A.25).

Archivio di Santa Maria Novella, Firenze, Caroli G., XV century, *Vite non nullorum fratrum beate Marie*, I.A.4.

Bibliography

Alce V., 1973, *Il Convento di San Domenico in Bologna nel secolo XIII,* Bologna.

Arthur K.G., 1983, *The Strozzi Chapel: Notes on the Building History of Santa Maria Novella*, «Art Bulletin», LXV, 3, pp. 367-386.

Ascani V., 2013, *Architettura gotica*, in M. Collareta (a cura di), *Visibile Parlare: Le arti nella Toscana medievale*, Firenze, pp. 267-296.

Bartoli M.T., 2009, *Santa Maria Novella a Firenze: Algoritmi della scolastica per l'architettura,* Firenze.

Bruzelius C., 2014, *Preaching, Building and Burying: Friars and the Medieval City,* New Haven.

Canestrelli A., 1989, *L'abbazia di San Galgano*, Pistoia.

Cannon J., 2004, *Sources for the Study of the Role of Art and Architecture within the Economy of the Mendicant Convents of Central Italy: A Preliminary Survey*, in *L'Economia dei Conventi dei Frati Minori e Predicatori fino alla Metà del Trecento*, Atti del XXXI Convegno Internazionale (Assisi 2003), Spoleto, pp. 217-262.

Cervini F., 2015 *"Non racchiude l'indefinito gotico": l'orizzonte internazionale di una novella architettura,* in A. De Marchi (a cura di), *Santa Maria Novella: la basilica e il convento*, 1: *Dalla fondazione al tardogotico*, Firenze, pp. 37-85.

Erdogmus E., Boothby T., Smith E.B., 2007, *Structural Appraisal of the Florentine Gothic Construction System*, «Journal of Architectural Engineering», 13, I, pp. 9-17.

Fitchen J., 1961, *The Construction of Gothic Cathedrals: A Study of Medieval Vault Erection*, Chicago.

Frati M., 2006, *"De bonis lapidibus conciis", la costruzione di Fienze ai tempi di Armolfo di Cambio*, Firenze.

Gabbrielli F., 1998, *La Chiesa dell'Abbazia di San Galgano. I. Stereometria degli archi e fasi costruttive*, «Archeologia dell'Architettura», III, pp. 15-44.

Gabbrielli F., 2000, *La Chiesa dell'Abbazia di San Galgano. II. Stereotomia degli archi e maestranze,* «Archeologia dell'Architettura», V, pp. 25-62.

Hall M.B., 1974, *The Ponte in Santa Maria Novella: The Problem of the Rood Screen in Italy*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 37, pp. 157-173.

Horn W.,1943, *Romanesque Churches in Florence: A Study in their Chronology and Stylistic Development*, «Art Bulletin», 25, pp. 112-131.

Lunardi R., 2001, *Santa Maria Novella e la Croce di Giotto*, in *Giotto: la Croce di Santa Maria Novella*, Firenze, pp. 159-176.

Meersseman G.G., 1946, *L'architecture dominicaine au XIII^e^ siècle: législation et pratique*, «Archivum Fratrum Predicatorum», 16, pp. 136-190.

Najemy, J.M., 2006, *A History of Florence 1200-1575*, Oxford.

Orlandi S.,1955, *Necrologio di S. Maria Novella: 1235-1504*, 2 vols., Firenze.

Paatz W., 1937, *Werden und Wesen der Trecento Architektur in Toscana*, Burg.

Pampaloni G., 1973, *Firenze al tempo di Dante: Documenti sull'urbanistica fiorentina*, Roma.

Peroni A., 2004, *Riflessioni sul rapporto tra interno ed esterno nelle coperture dell'architettura romanica lombarda*, in *Medioevo: Arte Lombarda*, Milano, pp. 113-127.

Porter A.K., 1917, *Lombard Architecture*, 4 vols., New Haven.

Rinaldi S., Favini A., Naldi A., 2005, *Firenze romanica: le più antiche chiese della città, di Fiesole e del contado circostante a nord dell'Arno*, Empoli.

Rocchi Coopmans de Yoldi G., 2004, *S. Maria del Fiore e le chiese fiorentine del Duecento e del Trecento nella città delle fabbriche arnolfiane*, Firenze.

Schenkluhn W., 2000, *Architektur der Bettelorden: die Bukunst der Dominikanischer und Franciskaner in Europa*, Darmstadt.

Schwartz F., 2009, *Il bel cimitero. Santa Maria Novella in Florenz 1279-1348: Grabmäler, Architektur und Gesellschaft*, Berlin.

Smith E.B., 2006a, *Santa Maria Novella and the Problem of Historicism/Modernism/Eclecticism in Italian Gothic Architecture*, in A.C. Quintavalle (a cura di), *Medioevo: I Convegni di Parma. 6: Il Tempo degli Antichi,* Parma, pp. 621-630.

Smith E.B., 2006b, *Santa Maria Novella e lo sviluppo di un sistema gotico fiorentino*, in V. Franchetti Pardo (a cura di), *Arnolfo di Cambio e la sua epoca: Costruire, scolpire, dipingere, decorare*, Roma, pp. 289-298.

Smith E.B., 2010, *City Planning in the Florentine Commune: Santa Maria Novella, its Piazza and its Neighborhood*, in B. Arízaga Bolumburu, J.A. Bolórzano Telechea (a cura di), *Construir la ciudad en la Edad Media*, VI Encuentros Internacionales del Medievo (Nájera), Logroño, pp. 477-496.

Smith E.B., 2016, *The Vaults of Santa Maria Novella and the Creation of Florentine Gothic*, in R. Ousterhout, R. Holod, L. Haselberger (a cura di), *Against Gravity*, <http://www.sas.upenn.edu/ancient/publications.html>.

Sundt R., 1987, *"Mediocres domus et humiles habeant fratres nostri:" Dominican Legislation on Architecture and Architectural Decoration in the 13th Century,* «Journal of the Society of Architectural Historians», XLVI, 394-407.

Trachtenberg M., 2010, *Building-in-Time: From Giotto to Alberti and Modern Oblivion*, New Haven.

Villani G., 1990, *Nuova Cronica*, edizione a cura di G. Porta, Parma.

Villetti G., 1982, *Descrizione delle fasi costruttive e dell'assetto architettonico interno della chiesa di S. Maria Novella*, «Bollettino della biblioteca della Facoltà di Architettura dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza», 28, pp. 5-20.

Villetti G., 2003, *Studi sull'edilizio degli Ordini Mendicanti*, Roma.

Wood Brown J., 1902, *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence: a Historical, Architectural, and Artistic Study,* Edinburgh.





DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e4

Wilfried E. Keil

Le linee incise come strumento per la pianificazione e l'esecuzione tecnica nell'architettura medievale del Trecento

Nel Trecento esistevano così tante sovrapposizioni di disegni incisi su pietra, in scala 1:1, da rendere complessa – almeno per gli studiosi – la distinzione delle linee incise realizzate in uno stesso momento storico da quelle sovrapposte a esse e realizzate in epoche successive.[1] Conosciamo un fenomeno simile nei tempi moderni. Dalla metà del XX secolo, le riviste di moda, ampiamente diffuse, hanno incluso fogli di cartamodelli in scala 1:1 come inserti pieghevoli. Su un foglio diversi modelli per diversi capi di abbigliamento sono sovrapposti l'uno sull'altro. Qui sono usate così tante linee che a prima vista sembra quasi più difficile distinguere l'uno dall'altro i singoli disegni di quanto non sia il caso delle linee incise su pietra del Trecento. Tuttavia, per distinguere meglio i diversi disegni, alcuni fogli di modelli mostrano le linee con tratteggi o colori diversi.

1. Disegni incisi come visualizzazione degli edifici e linee incise come linee ausiliarie

I disegni incisi per la visualizzazione degli edifici in scala ridotta sono diffusi già in età romanica, per esempio a metà del XII secolo sulle pareti di una volta a botte in una stanza sotto il coro a Saint Lambertus a Bechtheim nell'area del Reno Superiore.[2] Le linee incise erano in parte già utilizzate nel periodo romanico come linee ausiliarie, per esempio durante il processo di trasformazione del concio in un capitello, ma, a differenza del periodo gotico, esse sono state tramandate meno frequentemente perché probabilmente non sono state usate spesso, anche a causa di un diverso trattamento delle superfici lapidee nel corso dei secoli.[3] Quando usate come linee ausiliarie, esse non sono più uno strumento di pianificazione, ma mediano tra la pianificazione e l'esecuzione.[4] Linee ausiliarie di sezioni trasversali di blocchi di pietra sono testimoniate anche nel taccuino di Villard de Honnecourt,[5]

fig. I – Girona. Tavoli da vetrificare della cattedrale (© CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Foto di Carles Aymerich, 2013).

1 Per esempio: Harvey 1967, p. 2. Per le correzioni linguistiche, ringrazio Chiara Paniccia e Aquilante De Filippo.

2 Huth 1959/60, pp. 76-79; Hotz 1985, pp. 105-109.

3 Per esempio i capitelli incompiuti del duomo di Spira: Hochkirchen 1990, pp. 319-321.

4 Per la pianificazione del lavoro medievale dalla progettazione all'esecuzione: Völkle 2016, pp. 7-36.

5 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Fr 19093, fol. 21r e 32r. È scritto nel folio 21r che l'illustrazione funge da modello per lavorare senza sagome. Carl F. Barnes attribuisce i disegni a una «Mano IV» e suggerisce un'origine tra il 1275 e il 1300: Barnes 2009, pp. 13, 149. A causa dell'iscrizione sul foglio 32, i disegni sono segnati come sagome. I disegni sono attribuiti a Villard e sono stati probabilmente realizzati negli anni '20 o '30 del XIII secolo: Barnes 2009, pp. 11-12, 204-208. Günther Binding, a differenza di molti studiosi, rifiuta la traduzione come sagome, ma poi incontra problemi nella sua interpretazione del testo sul foglio 21r: Binding 1993, pp. 230-231.

scritto tra il 1220 e il 1275/1300.[6] Su alcune pietre dei costoloni del XIII secolo del monastero di Disibodenberg si trovano linee incise al centro del lato anteriore: esse sono state usate come linee ausiliarie per profilare la pietra.[7] Ci sono anche pezzi in cui si sono conservate più incisioni, come in un blocco di capitello della fine del XIII secolo smantellato dal duomo di Meißen.[8]

2. I più antichi disegni incisi conservati del medioevo in scala 1:1

Ma esistono anche disegni in scala da 1:1,[9] questi sono realizzati su parete o sul pavimento.[10] A differenza dei disegni di lavoro su pergamena, i disegni incisi sono raramente oggetto di ricerca. Una delle differenze più importanti è che l'incisione su pergamena è di solito disegnata in scala ridotta. I più antichi disegni incisi del medioevo conservati in scala 1:1 risalgono probabilmente tutti all'ultimo decennio del XII secolo. Nel monastero cistercense di Byland, nello Yorkshire, sulla parete interna della facciata ovest è inciso un disegno esalobato al centro di una rosa integrata nella facciata ovest.[11] Su una superficie di appoggio di una base a pilastro dell'abbazia cistercense di Jervauly nello Yorkshire si conservano linee incise che indicano l'uso di una sagoma.[12] Nel sottotetto della collegiata di Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne, è inciso un disegno esalobato collocato all'interno della rosa nella facciata ovest.[13]

3. Esempi del XIII secolo

Molti esempi di incisione sono noti nel XIII secolo, per esempio quella di una rosa da finestra nella galleria del transetto sud della cattedrale di Soissons nel primo quarto del XIII secolo.[14] Incisioni di rose da finestra non si rintracciano solo in Inghilterra o in Francia ma anche, ad esempio, a Schulpforte vicino a Naumburg, in Germania, dal XIII secolo.[15] In particolare molti disegni si conservano sul tetto del deambulatorio della cattedrale

6 Barnes 2009, pp. 11-14.

7 De Filippo, Keil 2011, pp. 250-251; Berti, Keil, Miglus 2015, pp. 526-527.

8 Donath, Donath 2011, pp. 1279, 1281.

9 Ci sono anche alcuni disegni incisi in scala ridotta, per esempio in una torre della scala della Liebfrauenkirche di Treviri della metà del XIII secolo: Schöller 1989, p. 60, nr. 41; Helten 2016, pp. 181-184.

10 Per una collezione dei disegni incisi: Schöller 1989. Per le aggiunte: Binding 1993, p. 192 con n. 976; Donath, Donath 2011, pp. 1284-1291; Donath 2012, pp. 10-15.

11 Fergusson 1979, pp. 1-2, 4, 7-13, 16-17; Schöller 1989, pp. 38, 48, nr. 4; Pacey 2007, pp. 35-36. Sulle lastre del pavimento del primo piano sopra il calefattorio c'era un disegno inciso completo della rosa, che è poi scomparso: Harrison, Barker 1987; Schöller 1989, pp. 38, 48, nr. 4.

12 Fergusson 1979, pp. 1, 3-4, 16-17; Schöller 1989, p. 53, nr. 20. Per l'uso delle sagome: Shelby 1971; Völkle 2016, pp. 33-36.

13 Schöller 1989, pp. 38, 49, nr. 8.

14 Schöller 1980; Schöller 1989, p. 59, nr. 37b. Per gli altri disegni incisi a Soissons: Barnes 1972, Schöller 1989, pp. 58-59, nr. 37.

15 Donath, Donath 2011, pp. 1285; Donath 2012, pp. 10-11. Nel duomo di Naumburg e Meißen come anche a Schulpforta, si conservano altri disegni incisi della metà del XIII secolo: Donath, Donath 2011, pp. 1284-1291; Donath 2012, pp. 10-15.

di Clermont-Ferrand, soprattutto nella seconda metà del XIII secolo, ma anche nel XIV secolo.[16]

4. Disegni incisi e l'uso di sagome

I disegni realizzati con un regolo e un compasso, sono incisi con linee profonde dai 2 ai 3 mm nei blocchi di pietra o su uno strato di intonaco nelle superfici delle pareti, nei pavimenti o nei tetti piani in scala 1:1. I pavimenti rivestiti di uno strato di intonaco sui blocchi di pietra a Wells e York sono particolarmente ben conservati e sono stati utilizzati come pavimenti da disegno (*Reißböden*).[17] Come ha sottolineato Günther Binding, contrariamente all'opinione di alcuni studiosi, un disegno inciso in scala 1:1 non deve essere servito come base per la produzione di sagome.[18] Arnold Pacey sostiene invece che alcuni di questi disegni siano stati utilizzati come modelli per la realizzazione di sagome e che i disegni incisi sul pavimento avevano il vantaggio di permettere la disposizione delle sagome. Sarebbe stato anche possibile posare le pietre direttamente sul pavimento e disegnarle senza sagome.[19] Per esempio sul retro della balaustra traforata del triforio della cattedrale di San Vito a Praga del XIV secolo si possono vedere tracce incise di marcatura diretta.[20] Il fatto che le sagome non siano assolutamente necessarie ma che anche gli scalpellini abbiano disegnato e costruito direttamente sulla pietra, è stato dimostrato soprattutto dalla scalpellina e storica dell'arte Katja Schröck per l'Albrechtsburg di Meißen, edificato negli anni settanta del Quattrocento.[21]

5. Tavoli da vetrificare

E nel Trecento? Come già evidenziato in apertura di questo contributo, esiste una sovrapposizione multipla di disegni incisi. Per meglio comprendere questo metodo di lavoro per usare linee sovrapposte, è utile il confronto con l'uso di un tavolo da vetrificare, della cui tipologia si sono conservati due esemplari trecenteschi.[22] Nella cattedrale di Brandeburgo si conservano disegni di costruzione realizzati con incisioni e pittura sul retro di un pannello del retablo dell'altare della metà del XIV secolo. Il pannello è un elemento di reimpiego ed era stato utilizzato in precedenza per la produzione di vetrate.[23] Questo impiego è dimostrato da un altro esempio di tavolo da vetrificare nella cattedrale di Girona in Catalogna: i due pannelli di legno

16 Schöller 1989, pp. 49-50, nr. 10; Davis 2002.

17 Pavimenti da disegno in legno stati tramandati in fonti scritte per alcuni edifici in Inghilterra, Francia e Germania: Schöller 1989, pp. 38-39; Pacey 2007, pp. 42-43.

18 Binding 1993, p. 198. Secondo Günther Binding, Schöller 1989, pp. 39-40 ha proposto questa interpretazione. Ma Schöller ha sottolineato alla p. 40 che non tutti i disegni incisi in scala 1:1 hanno qualcosa a che fare con la produzione di sagome.

19 Pacey 2007, pp. 35-36.

20 Schröck 2014, pp. 45-46.

21 Schröck 2014, pp. 40-42.

22 Arnold Pacey suggerisce già un confronto tra le tavole da vetrificare con i pavimenti di disegno in legno: Pacey 2007, p. 43. Ma a mio avviso, questi possono anche essere confrontati con i disegni incisi su pietra e intonaco.

23 Maercker 1986; Santolaria Tura 2014, pp. 37-38, 92-99.

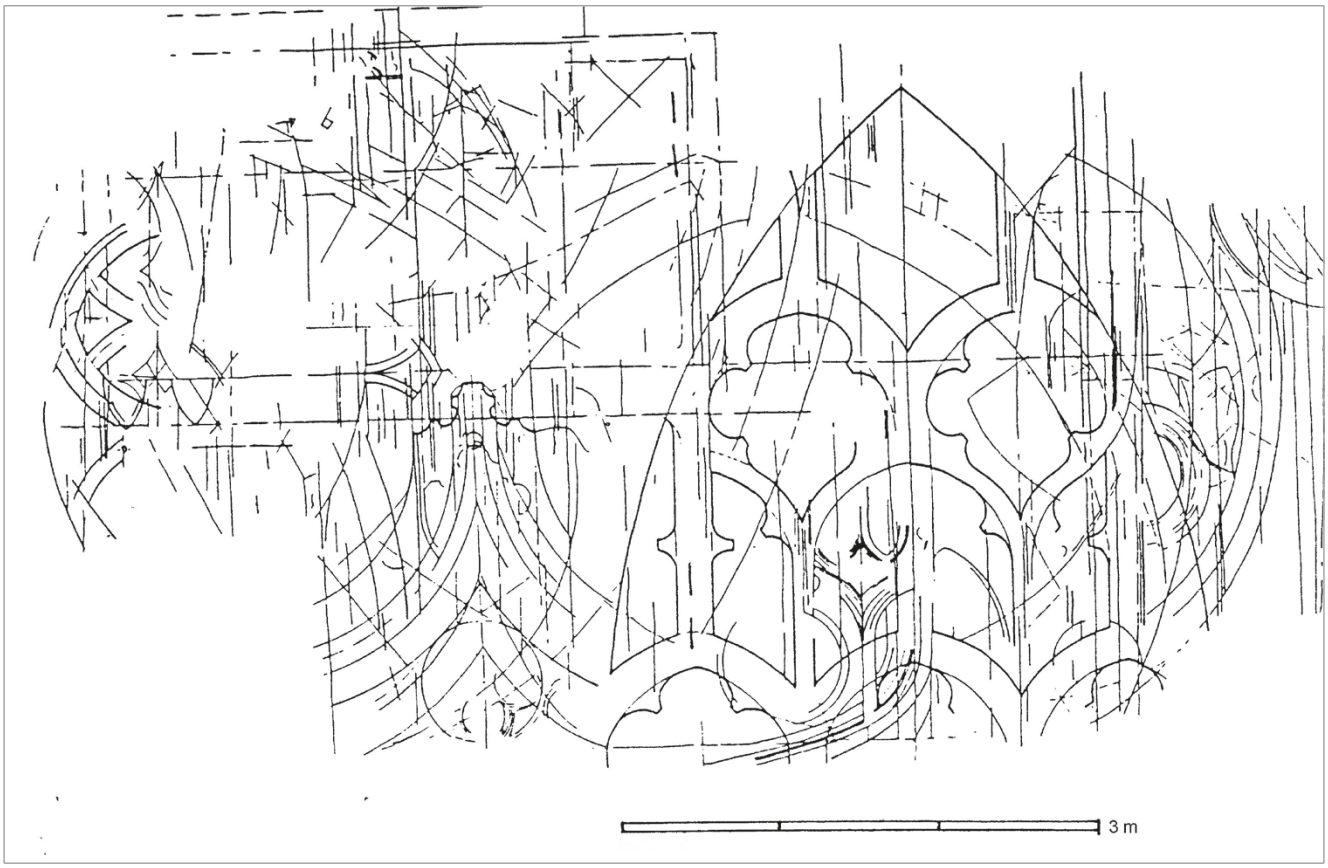


fig. 1 – York. Disegno di pavimento della cattedrale con segni incisi (© John Harvey, Arnold Pacey, Chapter of York).

di noce che lo costituiscono,[24] impiegati successivamente in un armadio, sono stati esaminati da Anna Santolana Tura alcuni anni fa (*fig.* I). I pannelli costituivano un pezzo unico e risalgono alla metà del XIV secolo.[25] I pannelli hanno una base di calce su cui sono state incise e dipinte alcune linee[26] e presentano molti fori di chiodi.[27] La base di calce è meglio visibile attraverso la riflettografia a infrarossi digitale. Diversi disegni sono stati dipinti sullo stesso punto della tavola senza che si stendesse un nuovo strato di calce.[28] Se si suddividono i disegni, risulta evidente che ne esistono di tipi diversi, ovvero destinati a molte finestre a lancetta o a parti di esse. In questo caso si tratta di disegni tecnici per la progettazione delle vetrate del coro.[29] La tecnica era già stata descritta da Theophilus Presbyter nel suo *De diversis artibus* all'inizio del XII secolo. Un base di calce viene applicata su una lastra di legno, prima graffiata e poi dipinta. I singoli pezzi di vetro vengono poi inchiodati al pannello per verificare se essi hanno dimensioni appropriate.[30] Risulta evidente che il disegno della ghimberga sia stato utilizzato più volte così come anche la decorazione rombica. La luce ultravioletta rivela meglio la presenza del disegno di una Madonna, che sarebbe stato poi eseguito.[31]

[24] Santolaria Tura 2014, p. 81.
[25] Santolaria Tura 2014, p. 25. Le tavole hanno dimensioni di 124×38,5 cm e di 122×40 cm e uno spessore di 1,5 cm: Santolaria Tura 2014, pp. 28-29, 75.
[26] Santolaria Tura 2014, pp. 81-84.
[27] I resti possono essere visti particolarmente bene nell'immagine a raggi X: Santolaria Tura 2014, p. 67.
[28] Santolaria Tura 2014, p. 59.
[29] Santolaria Tura 2014, pp. 25, 67-74.
[30] Brepohl 2013, pp. 154-155 (II. lib., cap. XVII *De componendis fenestris*) e 205-206.
[31] Santolaria Tura 2014, pp. 32, 35, 59-60, 63.

Ci sono poi anche alcuni segni tecnici, sia incisi che dipinti: di tali segni non si è potuto individuare un metodo univoco del loro utilizzo.[32] Sul manufatto originale conservato nel museo si può vedere che alcune delle linee incise sono state utilizzate solo per la costruzione e quindi non sono state dipinte di nero. Confrontando l'uso delle linee e dei segni sui i tavoli da vetrificare, il modo in cui il disegno inciso è usato sulla pietra e nella calce diventa più facile da capire.

6. Il pavimento dei disegni incisi a York

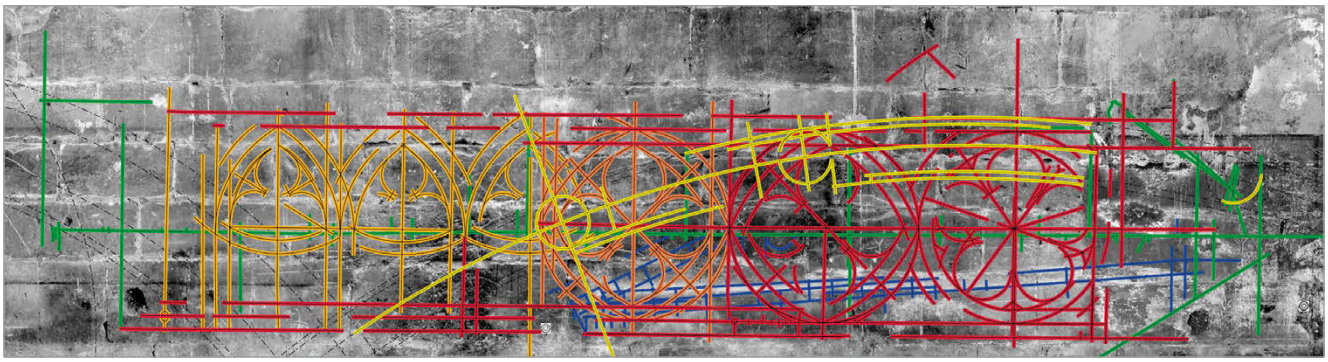
Nel Trecento, questa sovrapposizione di disegni si riscontra anche nelle incisioni su pareti e pavimenti. Sopra la casa capitolare della cattedrale di York, completata nel 1288, fu costruito un laboratorio da scalpellino negli anni novanta del Duecento[33] con un pavimento da disegno (*Reißboden*) in uno strato di gesso di 5 cm di spessore delle dimensioni di 5 m per 8 (*fig.* 1).[34] Molti dei disegni risalgono al Trecento,[35] ma ci sono anche diverse aggiunte realizzate dopo il 1520 dal maestro scalpellino John Forman.[36] L'intonaco di gesso è più duro dell'intonaco di calce e quindi più adatto ad essere usato più volte. Vi si potrebbe disegnare sopra con la calce o il carboncino e cancellarlo come una lavagna o ignorare i graffi sottili o coprirlo di polvere prima di realizzare un nuovo disegno.[37] Arnlod Pacey considera che le stanze con pavimenti disegnati come quelle di York e Wells fossero insolite perché lo spazio a disposizione era limitato ed era difficile trasportare su per le scale i materiali per creare le sagome. Le stanze erano quindi, anche per il loro lungo periodo di utilizzo, da considerarsi più come spazi da disegno per sperimentare.[38] Ma non sarebbe stato un problema trasportare i materiali per le sagome con una piccola gru attraverso le finestre. Anche i riferimenti tra i disegni e l'edificio incontrano uno spazio da puro disegno per la sperimentazione. La maggior parte dei disegni risale all'inizio del XIV secolo. Si presume che alcune delle incisioni siano state realizzate dal maestro artigiano Hugh de Boudon, nel 1322.[39] Con l'aiuto di questi disegni è stato possibile realizzare sagome in scala 1:1, che potevano poi essere posizionate sulla pietra per segnarla. Che questo trasferimento abbia funzionato è stato scoperto da John Harvey, che ha ricondotto la corrispondenza del disegno del traforo con il traforo costruito sulle finestre nelle navate laterale della Lady chapel, che risale al 1361 (realizzata da William de Hoton the younger).[40] Lo stesso prototipo è stato utilizzato anche in varianti per altre finestre.[41]

[32] Santolaria Tura 2014, pp. 35, 85-92, 110-111.
[33] Pacey 2007, p. 46.
[34] Schöller 1989, p. 61, nr. 45; Pacey 2007, p. 50. Un pavimento da disegno molto simile è conservato nella cattedrale di Wells, datato al 1420 circa: Pacey 2007, pp. 53, 65-73, 221-223.
[35] Schöller 1989, p. 61; Pacey 2007, pp. 54, 56.
[36] Pacey 2007, pp. 129-134.
[37] Pacey 2007, p. 47.
[38] Pacey 2007, pp. 45-46.
[39] Pacey 2007, p. 49.
[40] Harvey 1967, p. 6.
[41] Pacey 2007, p. 55.

7. I disegni incisi sulle pareti del coro del duomo di Aquisgrana

Nel coro del duomo di Aquisgrana, costruito tra il 1353 e il 1414, sono conservate anche linee incise che sono state esaminate in dettaglio da Ulrike Heckner e Hans-Dieter Heckes tra il 1995 e il 2000 durante il restauro del coro.[42] I primi disegni incisi furono realizzati intorno al 1395 e gli ultimi probabilmente poco prima della consacrazione del coro nel 1414.[43] I disegni, incisi direttamente sulla muratura sulle pareti interne sotto le finestre del coro allungato, sono in gran parte coperti dagli stalli del coro barocco. Le linee incise hanno una larghezza di circa 1 mm e una profondità da 0,5 a 1 mm. La confusione di linee, cerchi, curve, che inizialmente sembrano imperscrutabili, è difficile da decifrare. Sono sovrapposti fino a quattro diversi disegni alcuni dei quali utilizzano le stesse linee. I disegni in scala 1:1 hanno funzioni diverse dal bozzetto al disegno di costruzione.[44] È stato possibile identificare nove disegni per otto componenti dell´edificio.[45] Molti di questi disegni sono stati probabilmente realizzati dal maestro Enghelbertus, che all'epoca era il maestro artigiano del duomo di Aquisgrana.[46] Sulla parete sud, solo una piccola parte occidentale è decorata con i seguenti disegni incisi: semicerchi concentrici, pinnacoli ciechi dei contrafforti in due varianti e archi acuti dei passaggi laterali all'esagono.[47] Sul lato nord, i disegni sono distribuiti su quasi tutta la parete con una larghezza di 13,67 m[48] e un'altezza di circa 2,5 m.[49] I seguenti disegni incisi possono essere identificati sulla metà sinistra della parete nord: arcata cieca della cappella di Mattia, stella esagonale, 'blocco scala' (*Leiterblock*), fregio a rosetta degli archi delle finestre poligonali, sezione trasversale di banco inferiore della mezza finestra occidentale.[50] Sulla parte destra della parete nord ci sono pure incisioni sovrapposte (*figg.* 2-3). Il grande arco giallo con due piccoli cerchi serve a costruire il fregio a rosetta delle arcate delle finestre del coro lungo.[51] In ocra sono marcati i disegni per le parti superiori delle finestre a lancetta e, in arancio, un quadrilobo della finestra poligonale. I disegni alternativi per il traforo sotto in forma di quadrilobo e pentalobo sono segnati in rosso, così come le linee di contorno per il fregio.[52] Anche per i pinnacoli sui contrafforti si trovano linee incise. Il disegno triangolare blu serviva da modello per diverse inclinazioni sui pinnacoli dei contrafforti.[53] Le incisioni di colore verde chiaro, che si trovano lungo tutta la metà destra della parete

42 Heckner 2009, p. 196. Parte dei disegni incisi sono stati scoperti nel 1951: Schöller 1989, p. 47, nr. 1. Nel 1972 sono stati documentati e poi pubblicati: Kreusch 1974.
43 Heckner, Heckes 2002, p. 347; Heckner 2009, p. 197.
44 Heckner, Heckes 2002, p. 339.
45 Heckner, Heckes 2002, p. 360; Heckner 2009, p. 198.
46 Heckner 2009, p. 197.
47 Kreusch 1972, pp. 119-123; Heckner, Heckes 2002, p. 339, 350-353, 356.
48 Heckner, Heckes 2002, p. 339.
49 Heckner 2009, p. 198.
50 Kreusch 1974, pp. 122-129; Heckner, Heckes 2002, pp. 347-348, 353-356, 359-360.
51 Heckner, Heckes 2002, pp. 353-356.
52 Heckner, Heckes 2002, pp. 356-358. Heckner 2009, pp. 203-204. Per la ricostruzione delle singole fasi costruttive: Heckner 2009, pp. 198-202.
53 Heckner, Heckes 2002, pp. 350-353.



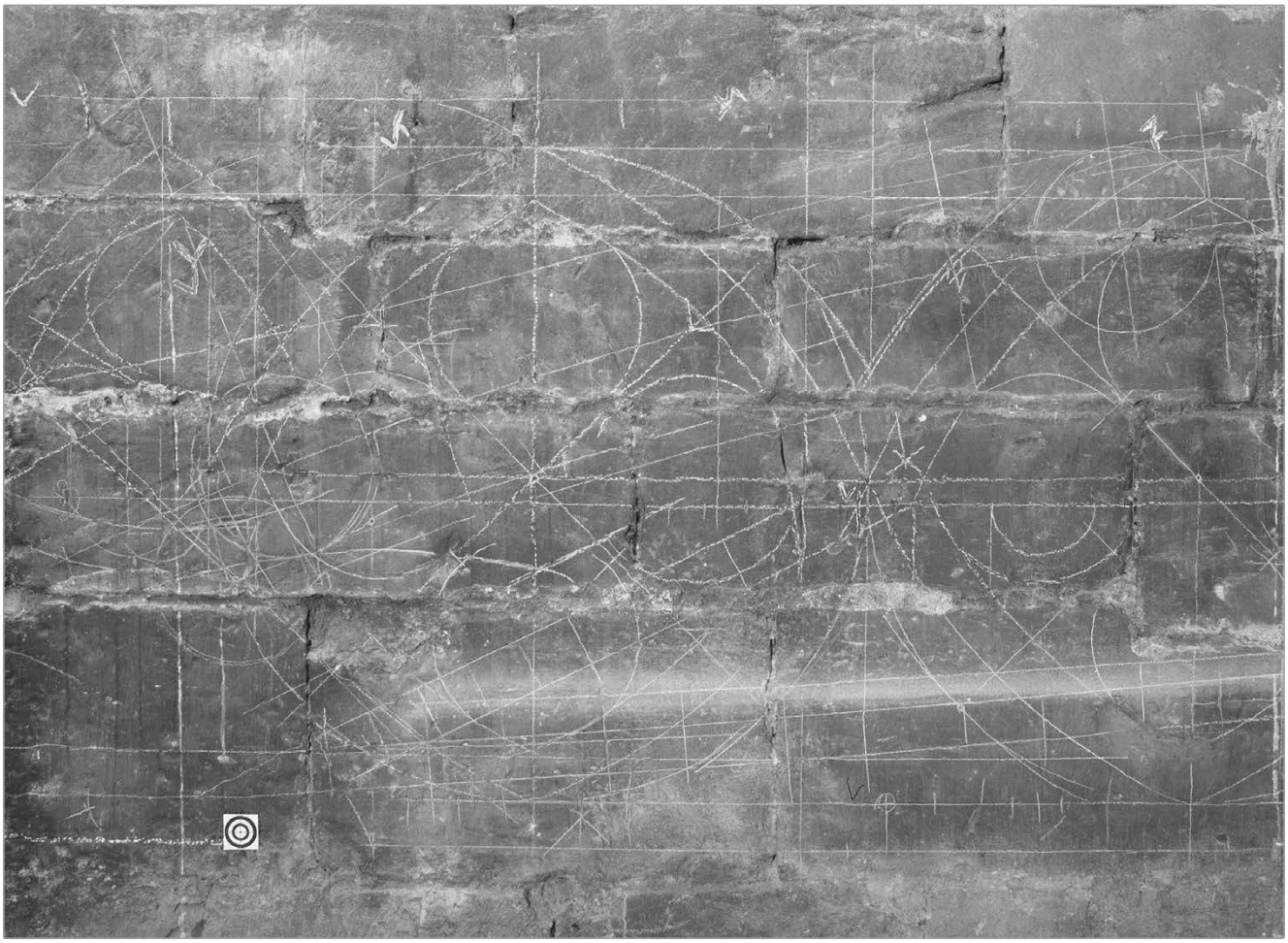


fig. 2 – Aquisgrana. Coro del duomo, parte destra della parete nord, disegni evidenziati in diversi colori (© LVR-Amt für Denkmalpfelge im Rheinland, Hans-Dieter Heckes, Ulrike Heckner).

fig. 3 – Aquisgrana. Coro del duomo, parete nord, disegni incisi con forme di traforo (© VR-Amt für Denkmalpfelge im Rheinland, Silvia Margrit Wolf).

nord e hanno una struttura triangolare sulla destra, rappresentano una sezione attraverso la parete del piano terra del poligono del coro fino alle finestre inferiori.[54]

8. Conclusioni

In conclusione, si può dire che le linee incise nel Trecento venivano disegnate una sopra l'altra. Sembrano esserci validi motivi per questo: l'elemento architettonico è stato reimpiegato più volte nella costruzione e quindi il disegno si è conservato. Alcune delle linee esistenti sono state

[54] Heckner, Heckes 2002, pp. 348-350.

riutilizzate, dunque, per altri elementi architettonici anche per garantirne le stesse dimensioni. La domanda che sorge spontanea è come si siano potuti distinguere i singoli disegni. Purtroppo, non è stato possibile trovare sempre un uso uniforme dei segni tecnici, sia incisi che dipinti, nel sistema utilizzato sulla tavola da vetrificare di Girona. Probabilmente ogni maestro artigiano adottava in questo caso un proprio sistema. Forse una distinzione è più facile di quanto si possa ritenere. Con un po' di pratica i modelli di un foglio di cartamodello possono essere distinti abbastanza facilmente.

Bibliografia

Barnes C.F., 1972, *The Gothic Architectural Engravings in the Cathedral of Soissons*, «Speculum», 47, pp. 60-64.

Barnes C.F., 2009, *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque Nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham/Burlington.

Berti I., Keil W.E., Miglus P.A., 2015, *Ritzen*, in T. Meier, M.R. Ott, R. Sauer (a cura di), *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston, pp. 519-531.

Binding G., 1993, *Baubetrieb im Mittelalter*, Darmstadt.

Brepohl E., 2013, *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk*, 2a edizione Köln, Weimar, Wien.

Davis M.T., 2002, *On the Drawing Board. Plans of the Clermont Cathedral Terrace*, in N.Y. Wu (a cura di), *Ad Quadratum. The practical application of geometry in medieval architecture*, Ashgate, pp. 183-204.

De Filippo A., Keil W.E., 2011, *Versatzzeichen – Markierungen des Baubetriebes. Beispiele aus Worms, von der Klosterruine Disibodenberg und der Burg Sponheim*, in O. Wagener (a cura di), *Burgen im Hunsrück. Eine Burgenlandschaft im Fluss der Zeiten*, Petersberg, pp. 241-253.

Donath G., 2012, *Zeugnisse mittelalterlicher Bau- und Planungsprozesse an den Chorbauten der Domkirchen in Naumburg und Meißen sowie der Klosterkirche Schulpforta*, «Insitu. Zeitschrift für Architekturgeschichte», 4, pp. 5-20.

Donath G., Donath M., 2011, *Zeugnisse mittelalterlicher Bauplanung und Bauprozesse an den Chorbauten von Naumburg, Schulpforte und Meißen*, in H. Krohm, H. Kunde (a cura di), *Der Naumburger Meister. Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Catalogo della mostra (Naumburg 2011), vol. 2, Petersberg, pp. 1275-1291.

Fergusson P.J., 1979, *Notes On Two Cistercian Engraved Designs*, «Speculum», 54, pp. 1-17.

Harrison S., Barker P., 1987, *Byland Abbey. North Yorkshire. The West Front and Rose Window Reconstructed*, «Journal of the British Archaeological Association», 140, pp. 134-151.

Harvey J., 1969, *The tracing floor of York Minster*, «40th Annual Report of the Friends of York Minster for 1968», 40, pp. 1-8.

Heckner U., 2009, *Die Entwürfe von Magister Enghelbertus für das gotische Fenstermaßwerk in der Chorhalle des Aachener Münsters*, «Insitu. Zeitschrift für Architekturgeschichte», 1, pp. 193-204.

Heckner U., Heckes H.-D., 2002, *Die gotischen Ritzzeichnungen in der Chorhalle des Aachener Doms*, in G. Knopp, U. Heckner (a cura di), *Die gotische Chorhalle des Aachener Doms und ihre Ausstattung. Baugeschichte - Bauforschung - Sanierung*, Arbeitsheft der rheinischen Denkmalpflege 58, Petersberg, pp. 339-361.

Helten L., 2016, *Die Grundrissdisposition der Liebfrauenkirche und ihre Grundrisszeichnung im nordwestlichen Treppenturm*, in A. Tacke, S. Heinz (a cura di), *Liebfrauen in Trier. Architektur und Ausstattung von der Gotik bis zur Gegenwart*, Petersberg, pp. 177-185.

Hochkirchen D., 1990, *Mittelalterliche Steinbearbeitung und die unfertigen Kapitelle des Speyerer Domes*, Köln.

Hotz W., 1985, *Die Wormser Bauschule 1000-1250. Werke - Nachbarn - Verwandte. Studien über landschaftsbezogene deutsche Baukunst*, Darmstadt.

Huth H., 1959/60, *Die romanische Basilika zu Bechtheim bei Worms*, «Der Wormsgau», 4, pp. 5-97.

Kreusch F., 1974, *Werkrisse und Werkmaß der Chorhalle des Aachener Domes*, «Beiträge zur rheinischen Kunstgeschichte und Denkmalpfelge», 2, pp. 115-136.

Maercker K. J., 1986, *Überlegungen zu drei Scheibenrissen auf dem "Böhmischen Altar" im Dom zu Brandenburg*, «Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege», 40, pp. 183-189.

Pacey A., 2007, *Medieval Architectural Drawing. English Craftmen's Methods and Their Later Persistance (c.1200-1700)*, Strout.

Santolaria Tura A., 2014, *Glazing on White-Washed Tables/ Vitralls sobre taules de vitraller. La taula de Girona*, Girona.

Schöller W., 1980, *Eine mittelalterliche Architekturzeichnung im südlichen Querhausarm der Kathedrale von Soissons*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 43, pp. 196-202.

Schöller W., 1989, *Ritzzeichnungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Architekturzeichnung im Mittelalter*, «Architectura», 19, pp. 36-61.

Schröck K., 2014, *Zur Formulierung von Konstruktionsvorgaben und ihrer Umsetzung auf der mittelalterlichen Baustelle - oder: War die Nutzung von Schablonen zwingend?*, in K. Schröck, D. Wendland (a cura di), *Traces of Making. Entwurfsprinzipien von spätgotischen Gewölben. Shape, Design, and Construction of Late Gothic Vaults*, Petersberg, pp. 38-47.

Shelby L.R., 1971, *Mediaeval Masons' Templates*, «The Journal of the Society of Architectural Historians», 30, pp. 140-154.

Völkle P., 2016, *Werkplanung und Steinbearbeitung im Mittelalter*, Ulm.



fig. I – Silì (OR). Chiesa della Maddalena, interno (foto dell'autore).

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e5

Andrea Pala

Cantieri e maestranze nell'architettura trecentesca della Sardegna centro-meridionale

1. Premessa

Questa relazione privilegia lo studio dell'architettura trecentesca nell'area centromeridionale dell'Isola, che grossomodo corrisponde al territorio del giudicato medievale di Arborea. La documentazione scritta della Sardegna medievale dell'XI-XII secolo consente di verificare con certezza la divisione dell'isola nei giudicati di Torres, Gallura, Arborea e Cagliari. Questi giudicati, di fatto autonomi, erano comandati da un giudice (*judex*), avevano una suddivisone amministrativa in *curatorie*.[1] Alla divisione amministrativa ne corrispondeva una ecclesiastica che comprendeva tre archidiocesi e relative diocesi suffraganee. Una provincia a nord-est era dipendente direttamente dalla Santa Sede.[2] I giudici sardi per incrementare la cultura e contemporaneamente ottenere la protezione della Santa Sede effettuano donazioni agli Ordini benedettini, che insediano le proprie fondazioni monastiche nell'isola. Giungono così monaci da Montecassino, documentati dal 1065 nel regno di Torres,[3] da San Vittore di Marsiglia nell'attuale Francia, dal 1089 nel regno di Cagliari ma con donazioni attestate dal 1081.[4] Le repubbliche marinare di Genova e Pisa stabiliscono le proprie fondazioni commerciali in Sardegna, sino ad interferire con la politica estera e interna dei quattro regni, di cui il primo a cadere sarà quello di Cagliari (1259).[5] Il più longevo sarà il giudicato di Arborea che tramonta definitivamente soltanto nel XV secolo. È proprio nel giudicato arborense che si assiste a una attività edificatoria su vasta scala, legata anche alla committenza giudicale. Nel Trecento, nella Sardegna centro meridionale, si può constatare un fenomeno di transizione dal tipo icnografico di chiesa mononavata con abside a pianta semicircolare a quello, sempre mononavato, con abside quadrangolare, la cui origine sarebbe da ricercare nell'attività edificatoria francescana.[6] In questi cantieri si riconosce la presenza di maestranze altamente qualificate che decorano gli edifici con sculture di apparato architettonico di grande qualità e con caratteristiche comuni tra loro. È stato fatto notare da Raffaello Delogu che le chiese di San Gregorio di Sardara e la Santa Maria di Mogoro, quest'ultima oggi intitolata alla Madonna del Carmine, si caratterizzano per la soluzione adottata nell'abside, che si presenta semicircolare all'interno, invece che quadrata, come quelle che siamo abituati a vedere in epoca romanica.[7] Questa soluzione è stata interpretata come l'incapacità delle maestranze di rinunciare alla copertura a catino di tradizione romanica, per voltare 'goticamente' lo spazio quadrangolare, che

1 Schena 2013, p. 48.
2 Turtas 1999, pp. 179-188.
3 Bloch 1986, pp. 419-420.
4 Volpini 1986, p. 263.
5 Serreli 2010, pp. 213-219.
6 Coroneo 1993, pp. 272.
7 Delogu 1953, pp. 233-234.

si volle comunque mantenere.[8] Per quanto manchino notizie documentarie sulla fabbrica di San Gregorio, ascritta agli inizi del XIV secolo, il toponimo è attestato nel 1341 nei registri delle decime pontificie.[9] Abbiamo così la pianta della chiesa di San Gregorio con le caratteristiche appena menzionate, mentre la zona presbiterale all'esterno ha una finestra ampiamente risarcita dai restauri moderni e non leggibile nella sua connotazione originaria. La chiesa di Santa Maria di Mogoro, oggi intitolata alla Madonna del Carmine, ha una pianta analoga al San Gregorio e struttura con copertura lignea, di cui si conservano alcune mensole lignee difficilmente databili ma verosimilmente replica più recente di quelle originarie.[10] Anche in questo caso il toponimo è documentato nel 1341 nei registri delle decime pontificie.[11] La stessa chiesa è stata oggetto di interventi di restauro che hanno previsto già agli inizi del Novecento il ripristino di parti in pietra lavorata.[12]

2. Aspetti e problemi sulle maestranze territoriali

È assimilabile a questo gruppo di edifici la chiesa della Maddalena a Silì, ubicata appena fuori l'abitato della città di Oristano. Il sito è attestato in età medievale nel «condaghe di Santa Maria di Bonarcado»[13] ma non si hanno notizie sulla fabbrica gotica prima del 1336,[14] anch'essa mononavata con presbiterio quadrangolare. La fabbrica è stata oggetto di importanti restauri nel XIX secolo che ne hanno senz'altro tutelato la struttura ma anche complicato la lettura con superfetazioni moderne.[15] È infatti solo da un attento esame delle carte d'archivio, talvolta anche esclusivamente autoptica, che si possono distinguere le sculture medievali dalle integrazioni moderne. Ad esempio, durante i restauri del 1935 si ripristina completamente la bifora che illumina l'interno dell'aula.[16] La copertura originaria è andata perduta, rimangono soltanto le mensole incassate nelle pareti laterali (*fig.* I) e dei preziosi disegni di Dionigi Scano,[17] che restituiscono in maniera straordinaria la cromia che le decorava. Sono superstiti del tetto medievale le mensole, che riportano figure zoomorfe, antropomorfe e vegetali. Purtroppo questi elementi dell'architettura del tetto hanno ormai perso lo strato pittorico che verosimilmente avevano. Anche la zona presbiterale risulta ampiamente risarcita dai restauri moderni, presenta però ancora delle interessanti decorazioni verosimilmente trecentesche e che nella sostanza non si distaccano troppo dalle realizzazioni plastiche ottenute nelle mensole in legno. All'esterno della fabbrica pare che abbiano lavorato le stesse maestranze, benché lo stato di conservazione risulti meno buono a causa dell'azione degli agenti atmosferici. Anche in questo caso si deve prestare molta attenzione a non confondere le sculture realizzate *ex novo,* spesso

8 Coroneo 1993, pp. 272.
9 Coroneo 1993, p. 272.
10 Cfr. Pala 2018.
11 Coroneo 1993, p. 272.
12 Vivanet 1902, p. 51.
13 *Il condaghe di Santa Maria* 2002.
14 Coroneo 1993, p. 281.
15 Ingegno 1993, p. 238.
16 Levi 1936; Ingegno 1993, p. 307.
17 Archivio Disegni, Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, *Oristano/Chiesa della Maddalena di Silì/ pos. 50/ ordine 2*.



fig. 1 – Silì (OR). Chiesa della Maddalena, particolare del doccione all'esterno del presbiterio (foto dell'autore).



fig. 2 – Oristano. Chiesa di Santa Chiara, particolare del doccione all'esterno del presbiterio (foto dell'autore).



fig. 3 – Oristano. Chiesa di Santa Chiara, dettaglio di una mensola lignea (foto dell'autore).

non documentate nelle carte di restauro, da quelle di epoca medievale. Tra le sculture dell'apparato esterno risulta interessante la decorazione dell'unico doccione posto all'esterno del presbiterio quadrangolare, che riporta l'immagine di un animale non facilmente identificabile ma si riconosce un foro destinato all'incasso delle corna (*fig.* 1). Nel paramento murario esterno si vedono diverse superfici decorate contestualmente all'impianto della fabbrica, in alcuni casi ampiamente degradate. La scarsità di notizie documentarie non consente neanche di ricostruire la storia architettonica della vicina chiesa e monastero di Santa Chiara a Oristano, ubicati nell'omonimo quartiere cittadino a cui il complesso dava il nome già in epoca medievale. Sebbene sia stata ipotizzata un'edificazione del monastero al XIII secolo, forse sorto su una chiesa intitolata a San Vincenzo, è assodata una fondazione o rifondazione dopo il 1343,[18] cioè quando papa Clemente VI concede al re di Arborea Pietro III de Bas Serra l'autorizzazione a costruirlo, come si può appurare dalla bolla papale del 22 settembre dello stesso anno.[19] La documentazione epigrafica ci fornisce ulteriori elementi per la comprensione della vicenda storica della chiesa. È infatti la lastra funeraria di Costanza di Saluzzo (moglie di Pietro III di Arborea) – datata al 1348[20] – scolpita sul *recto* di un frammento di arredo romanico proveniente dalla cattedrale di Oristano, che si pone come termine cronologico per un'eventuale conclusione dei lavori della fabbrica.[21] È forse opportuno anche segnalare gli stretti rapporti che intercorrevano tra il monastero e la famiglia di Pietro III, a cui il pontefice concesse di poter accedere al monastero insieme a un confessore per le monache, due uomini onesti, sia religiosi che laici, nonché sua moglie, sua madre, sua sorella Maria e altre due donne virtuose.[22] È possibile immaginare che un impegno economico per la tutela e l'abbellimento della chiesa doveva essere in qualche modo investito anche dalla casa regnante. La fervente attività edificatoria del XIII-XIV secolo nel giudicato di Arborea contava molti cantieri aperti e probabilmente diversi edifici cittadini erano ancora in costruzione nel Trecento inoltrato. Non è perciò facile stabilire quando e in che modo il complesso di Santa Chiara sia stato concluso nella sua *facies* medievale, che vede la consacrazione della chiesa solo il 10 febbraio del 1428, alterata dalle superfetazioni fino agli anni venti del secolo scorso.[23] La facciata odierna è costituita da un sobrio paramento murario vivacizzato da una cornice modanata che circonda il portale, sormontato da un concio che restituisce lo stemma della casa regnante di Arborea, con albero diradicato e pali d'Aragona. L'abside è costruita in pietre di arenaria, squadrate e di media pezzatura. All'esterno della quale si conserva traccia di un doccione scolpito (*fig.* 2). All'interno la volta a crociera è costolonata, con arco frontale che si imposta su capitelli decorati con le stesse insegne arborensi poste in facciata. Tra le decorazioni del presbiterio spiccano i quattro peducci che sorreggono la volta, che riportano delle decorazioni antropomorfe ricondotte da alcuni studiosi alla corte giudicale, in particolare alle figure di Mariano II, Pietro III e Costanza di Saluzzo, Mariano IV. L'area presbiterale è illuminata da un'ampia monofora ogivale anche in questo caso largamente risarcita nei lavori dei primi decenni del Novecento, ma che riporta i caratteri dell'architet-

[18] *Codice Diplomatico* 1940, p. 323.
[19] Pau 1994.
[20] Tasca 1987, p. 61.
[21] Coroneo 1988, p. 75.
[22] Mele 1985, p. 24.
[23] Zucca 1987.

tura del XIV secolo nel giudicato di Arborea, come ad esempio quelli della chiesa di San Martino nella stessa città. Nella cantoria posta in controfacciata della chiesa sono incassate sette mensole lignee superstiti della fabbrica medievale. Due di queste hanno le sembianze di un bovino, in posizione accovacciata e zoccoli ripiegati verso l'interno. Le corna degli animali non sono giunte a noi, ma rimane traccia di queste dai fori ricavati sul capo dei due esemplari. Sugli elementi lignei si registrano tracce di cromia, forse riconducibili a un periodo successivo alla prima installazione nel tetto del XIV secolo. Nelle labili tracce di colore è possibile leggere uno scudo su campo rosso, replicato in entrambi i manufatti. Anche in altre due mensole è presente traccia di colorazione, ma l'intaglio è differente e riporta le figure di due cerbiatti. Questi elementi sono dipinti in varie parti del corpo e presentano delle larghe fessurazioni longitudinali (*fig.* 3). Uno dei due ungulati scolpiti ha perso la zampa anteriore sinistra, l'altro ha perduto parte di quella anteriore destra. La terza coppia di mensole in legno ha un intaglio a foglie aguzze ricurve verso l'interno che riconduce alla plastica fitomorfa verificabile nella scultura architettonica del XIII-XIV secolo del Sud Sardegna. Tra i due esemplari, uno risulta mutilo delle quattro foglie aguzze. Nella concavità interna si leggono in entrambi delle decorazioni con due volti, che raffigurano rispettivamente un personaggio con la corona e una figura femminile, meno distinguibile della prima immagine contenuta nella mensola più integra. L'ultima mensola superstite riproduce la figura di un uomo con cappello, in posizione prona. Anche in questo caso si notano delle evidenti tracce di cromia ma, diversamente dalle altre, certamente riconducibili a un momento di molto successivo alla realizzazione dei manufatti: si distinguono due stemmi per lato raffiguranti bande gialle e rosse, assimilabili ai pali d'Aragona. È ipotizzabile che anch'essa facesse parte di una coppia di mensole, analogamente alle precedenti. Tutti gli elementi strutturali lignei appena citati hanno perso funzione di sostegno delle capriate dello stesso materiale, che si conservano in forma frammentaria in un locale di passaggio, adiacente al chiostro del convento. Infatti, le sei travi superstiti che un tempo erano parte delle capriate scomparse e che fungevano da copertura della chiesa medievale, sono state fissate tramite zanche in ferro sulla parete di questo ambiente che conserva anche tre mensole lignee modanate, provenienti verosimilmente dagli spazi del monastero. Già nel XIX secolo il canonico Giovanni Spano rilevava l'esistenza di tavole dipinte «che non oltrepassano il sec. XV».[24] Solo in anni recenti sono stati proposti nuovi argomenti che riconducono le sculture alla fabbrica trecentesca, grazie anche al confronto con un ciclo pittorico rinvenuto fortuitamente durante gli ultimi restauri della cosiddetta cappella del Santissimo Sacramento.[25] Il dipinto merita particolare attenzione anche perché riproduce la prima immagine pittorica finora conosciuta in Sardegna del cosiddetto "crocifisso gotico doloroso".[26] È stata ipotizzata un'appartenenza delle sette mensole alla «sfera del gotico cortese», ritenendo che la stessa copertura della chiesa fosse un tempo ornata di rappresentazioni che si rifacevano allo svolgersi della vita e delle attività del giudicato. Si è così proposta un'ascrizione del tetto ligneo all'epoca del giudice Mariano IV d'Arborea, successore alla morte del fratello Pietro III nel 1347 e principale benefattore del monastero.[27]

[24] Spano 1870, p. 32.
[25] Pala, Usai 2008.
[26] Pala 2010, p. 130.
[27] Cannas 2013, p. 202.

3. Considerazioni finali

Anche la chiesa di Santa Chiara farebbe parte di una serie di edifici eretti nel giudicato di Arborea tra la metà del XIV e il XV secolo, che presentano ancora elementi della tradizione costruttiva toscana ma con importanti varianti nella pianta, che da uno sviluppo longitudinale con abside semicircolare viene tradotta in forme diverse con abside quadrangolare, coperta da una volta a crociera. Il modello dell'abside quadrangolare voltata a crociera è verosimilmente fornito dalle cappelle gotiche del transetto della cattedrale di Oristano, ristrutturata intorno alla metà del XIV secolo. Il termine *ante quem* utile alla datazione di questi lavori è il 1348, anno di morte di Filippo Mameli, giureconsulto oristanese, la cui lapide funeraria è murata nella cappella gotica del Rimedio.[28] Delle quattro cappelle gotiche tre si sono in parte conservate fino ai giorni nostri, due sono incluse nel braccio destro del transetto mentre la terza, nel braccio sinistro, durante i lavori del Settecento è stata privata dell'antica volta.[29] Dall'esame di diversi elementi si è potuto constatare che in questi cantieri vi erano dei lapicidi e carpentieri che lavoravano a strettissimo contatto, quando non erano le stesse maestranze che operavano su materiali diversi. Ai fini della ricostruzione storico-artistica del fenomeno costruttivo di questo territorio nel centro meridione della Sardegna trecentesca, è certamente interessante anche l'esame della documentazione epigrafica del secolo precedente, a partire da quella riscontrabile nei picchiotti bronzei che un tempo stavano sul portale della cattedrale di Santa Maria a Oristano, ora custoditi nel museo Diocesano di Oristano. Nei due manufatti vi sono due fasce epigrafiche con lettere in capitale gotica,[30] nella prima si legge: «ad honor(e)m D(e)i (et) Beate Marie (et) iuducis mariani placentibus nos fecit (e)t coperturam MCCXXVIII», nella seconda: «archiep(iscopus) Trogotoreus nos fecit (et) copertura(m) eccl(esi)e». Cosicché la prima iscrizione celebra il committente giudice Mariano II de Lacon Gunale, riporta la data del 1228 e consente di appurare il nome di *Placentinus* che realizzò i battenti bronzei e la copertura della chiesa. Mentre la seconda iscrizione fa conoscere il nome dell'arcivescovo Torgotorio De Muru, anch'esso committente del rifacimento della cattedrale di Santa Maria di Oristano nel primo trentennio del XIII secolo.[31] Tra le personalità menzionate, la figura di *Placentinus* rimanda subito all'idea che lo stesso guidasse una bottega la cui importanza era determinata senz'altro dalle commissioni avute per la chiesa cattedrale, ma che verosimilmente abbia avuto un ruolo importante anche nei territori del giudicato di Arborea. È forse pensabile immaginare che in questa area geografica si sia radicata una bottega che abbia lasciato traccia di lunga durata sino al Trecento inoltrato. Nei modi costruttivi e decorativi si riconosce, infatti, il lavoro di maestranze specializzate nelle 'parti alte' degli edifici e nella decorazione degli stessi, per ora verificabile solo dal confronto diretto delle opere.

[28] Tasca 1987, pp. 61-74.
[29] Cfr. Coroneo, Pasolini, Zucca, 2008, pp. 17-34.
[30] Casini 1905.
[31] Coroneo 2012.

Bibliografia

Bloch H., 1983, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Roma.

Cannas, M.C., 2013, *Le rappresentazioni medievali della caccia in Sardegna, comparate agli 'Ordinamentos de Silvas' della* Carta De Logu *dell'Arborea e altri documenti (parte prima*), «Biblioteca Francescana Sarda», 15, pp. 180-210.

Casini T., 1905, *Le iscrizioni sarde del Medioevo*, in *Archivio Storico Sardo*, I, pp. 320-321.

Coroneo R., 1988, *Per la conoscenza della scultura altomedievale e romanica ad Oristano*, «Biblioteca Francescana Sarda», II, pp. 69-107.

Coroneo R., 1993, *Architettura romanica dalla metà del Mille al Primo '300*, Nuoro.

Coroneo R., 2012, *I picchiotti bronzei della cattedrale di Oristano*: "Placentinus me fecit", in R. Alcoy, D. Allios, M.A. Bilotta, M. Gianandrea (a cura di), *Le plaisir de l'art du Moyen Age: commande, production et reception de l'oeuvre d'art: melanges offerts à Xavier Barral i Altet*, Paris, pp. 572-576.

Coroneo R., Pasolini R., Zucca R., 2008, *La cattedrale di Oristano*, Cagliari.

Delogu R., 1953, *L'architettura del Medioevo in Sardegna*, Roma.

Il condaghe di Santa Maria 2002 = *Il condaghe di Santa Maria di Bonarcado,* a cura di M. Virdis, Cagliari.

Ingegno A., 1993, *Storia del restauro dei monumenti in Sardegna dal 1892 al 1953*, Oristano.

Levi D., 1936, *Restauri ed acquisti della R. Soprintendenza di Sardegna*, «Bollettino d'Arte», XXX, 6, pp. 268-271.

Mele,G., 1985, *Un Manoscritto arborense inedito del Trecento: il codice 1bR del monastero di Santa Chiara di Oristano,* Oristano.

Pala A., 2010, *Il crocifisso ligneo di Nicodemo a Oristano, un modello di iconografia francescana in Sardegna*, «IKON- Journal of Iconographic Studies/Časopis za Ikonografske studije», 3, pp. 125-136.

Pala A., 2018, *Figurative continuity and artistic syncretism in the wooden roofs of Romanesque churches in Sardinia*, L. Gallinari (a cura di), *Sardinia from the Middle Ages to Contemporaneity. A case study of a Mediterranean island identity profile*, Frankfurt am Main, pp. 145-163.

Pala A., Usai N., 2008, *L'utilizzo delle nuove tecnologie a servizio della ricerca tradizionale: il caso della chiesa e monastero della chiesa di Santa Chiara a Oristano. Dipinti e sculture lignee medievali*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», XXVI, LXIII, pp. 19-27.

Pau C., 1994, *Un monastero nella storia della città. Santa Chiara di Oristano nei documenti dell'archivio. Parte prima 1343-1699*, «Biblioteca Francescana Sarda», V, Oristano, pp. 7-318.

Schena O., 2013, *La Sardegna nel Mediterraneo bizantino (secoli VIII-XI): aspetti e problemi storic*i, in R. Martorelli (a cura di), *Settecento-Millecento. Storia, Archeologia e arte nei "Secoli Bui" del Mediterraneo. Dalle fonti scritte, archeologiche ed artistiche alla ricostruzione della vicenda storica: la Sardegna laboratorio di esperienze culturali*, Atti del Convegno (Cagliari 2012), Cagliari, pp. 41-55.

Serreli G., 2010, *La frontiera meridionale del regno giudicale d'Arborea: un'area strategica di fondamentale importanza per la storia medievale sarda*, O. Schena, L. Gallinari (a cura di), *Sardinia. A Mediterranean crossroads,* 12th Annual Mediterranean Studies Congress (Cagliari 2009), «Rime», 4, pp. 213-219.

Spano G., 1870, *Memoria sulla Badia di Bonarcadu*, Cagliari.

Tasca C., 1987, *Le influenze pisane nella produzione epigrafica sarda e catalana del 14 secolo,* «Archivio Storico Sardo», 3, pp. 62-80.

Turtas R., 1999, *Storia della Chiesa dalle origini al Duemila*, Roma.

Vivanet F., 1902, *Relazione (Nona e decima) dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Sardegna negli esercizi 1900-1901 e 1901-1902,* Cagliari.

Volpini R., 1986, *Documenti nel Sancta Sanctorum del Laterano. I resti dell'«Archivio» di Gelasio II*», «Lateranum», LII, pp. 256-280.

Zucca U., 1987, *La consacrazione della chiesa di S. Chiara in Oristano da documentazione inedita del monastero,* «Biblioteca Francescana Sarda», 1, 2, pp. 259-278.



DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0e6

Giuseppe Antista

Il sistema costruttivo ad archi diaframma nell'architettura siciliana del Trecento

1. Introduzione

In età medievale per realizzare grandi spazi coperti privi di sostegni, in alternativa alle coperture voltate si fece talvolta ricorso agli archi diaframma, ossia a una sequenza di arcate equidistanti, reggenti un solaio piano o un tetto in legno. In area mediterranea questo sistema costruttivo, più economico rispetto alle volte e snello nei tempi di messa in opera perché non necessita di centine, fu usato con continuità, sia nell'architettura civile (in grandi sale di castelli e palazzi), che religiosa (in chiese a navata unica o nei locali monastici di grande dimensione, quali refettori e dormitori).

Sebbene sia una tipologia nota fin dall'epoca romana, tanto da essere documentata in Siria in alcune basiliche civili del II-III secolo d.C., è tra gli ultimi decenni del XII secolo e la prima metà del seguente che gli archi diaframmi fecero la loro comparsa in varie località del Mediterraneo occidentale, come la Catalogna o la Linguadoca, trovando impiego nell'architettura fortificata e nei monasteri cistercensi.[1]

Sono presenti esempi significativi del Duecento anche nell'Italia centrale, tra cui la cattedrale di Gubbio, o tra gli edifici civici, la maestosa sala dei Notari nel palazzo dei Priori a Perugia e la sala dei quattrocento nel palazzo del Capitano del Popolo a Orvieto. Inoltre il sistema si adattò bene ai criteri pauperistici perseguiti dagli Ordini mendicanti per la realizzazione delle loro chiese ad aula unica, mentre tra XIV e XV secolo fu largamente impiegato nei territori del Regno d'Aragona, Sicilia compresa, ben accordandosi con il lessico figurativo e le spazialità del gotico meridionale.

2. Gli antefatti siciliani: il castello di Milazzo

In Sicilia il primo esempio noto di archi diaframmi si ritrova nel castello di Milazzo, posto a presidio di uno dei porti più importanti dell'isola. Qui, le due sale che si giustappongono dall'interno all'angolo nord-ovest della cinta muraria sono scandite da arate ogivali ravvicinate a sostegno delle travi di copertura. I due raffinati ambienti, connessi al vicino mastio che si sviluppa a cavallo delle mura, sono preceduti da un atrio scoperto al quale si accede con una cordonata e hanno caratteristiche spiccatamente residenziali, come attesta la presenza del camino, della grande finestra con sedili nella campata centrale della sala maggiore, nonché l'uso raffinato dei materiali: le arcate, così come gli stipiti delle aperture e i cantonali, sono infatti realizzati in pietra lavica squadrata – proveniente probabilmente

fig. I – Zejtun (Malta). Chiesa di San Gregorio, interno (foto dell'autore).

[1] Sull'uso degli archi diaframmi nell'architettura mediterranea si veda: Zaragozá Catalán 2003, pp. 110-128.

delle vicine isole Eolie – mentre il resto della muratura è in piccoli conci sbozzati di colore chiaro.

Il castello vanta diverse fasi costruttive e questo corpo di fabbrica può includersi nel periodo svevo, risalendo al 1240 circa;[2] del resto la sequenza di archi diaframmi è presente anche in altre architetture militari volute da Federico II, come il castello di Trani in Puglia, costruito su committenza dell'imperatore negli anni 1230-1233.

3. Gli archi diaframmi nelle fabbriche chiaramontane: il monastero di Santo Spirito ad Agrigento e il castello di Mussomeli

La soluzione costruttiva sperimentata a Milazzo venne replicata nel corso del Trecento in altre fabbriche siciliane accomunate dall'appartenenza ai Chiaromonte, uno dei più influenti casati nobiliari del tempo, che assieme a poche altre famiglie baronali influenzò profondamente la storia politica, interferendo talvolta anche con le prerogative regie; nell'ambito della committenza architettonica il ruolo dei Chiaromonte fu senz'altro centrale, tanto che nella storiografia è stata spesso indicata come 'chiaromontana' l'intera produzione architettonica siciliana del XIV secolo.[3]

Tra gli edifici riconducibili alla famiglia vi è il monastero benedettino di Santo Spirito ad Agrigento, dove gli archi diaframma figurano in tre grandi spazi, quali il refettorio, il sovrastante dormitorio e la sala del Capitolo. La fondazione risale agli ultimissimi anni del Duecento e si deve all'iniziativa di Marchisia Prefolio, dama della regina Costanza e moglie del conte Federico I Chiaramonte: nel 1299 infatti la nobildonna fece dono dei suoi beni al nascente monastero e lo pose sotto la giurisdizione dell'abbazia cistercense di Casamari, rappresentata alla stipula dell'atto dal monaco Taddeo di Aversa.[4] Secondo schemi ricorrenti nell'architettura monastica, il complesso si sviluppa attorno al chiostro – qui privo del consueto porticato – con la chiesa sul lato settentrionale e i locali comuni, quali l'aula capitolare e il refettorio a oriente, evidenziati nella facciata da una fitta sequenza di plastici portali e bifore.[5]

L'austera e solenne sala destinata alla mensa *(fig.* 1), che per le dimensioni (9×36 m) può essere rapportata alla chiesa, è strutturata da otto archi con un interasse ravvicinato, pari a 3,60 m, che reggono il calpestio del dormitorio

[2] In un documento del 1239 l'imperatore Federico II esaltò l'operato del suo architetto Riccardo da Lentini per la costruzione di alcuni castelli, tra cui quello di Milazzo; sull'edificio si veda Agnello 1961, pp. 9-46 e la scheda di Angelo Pettineo contenuta in *Castelli medievali* 2001, pp. 245-247.

[3] Sulla storia della famiglia Chiaromonte si rinvia a Sardina 2003 e Sardina 2020, pp. 33-66, mentre sulla produzione architettonica siciliana del XIV secolo si veda: Toesca 1951, pp. 81-85; Spatrisano 1972 e il recente contributo Garofalo, Nobile 2020, pp. 67-80.

[4] Sul monastero si veda: Spatrisano 1972, pp.182-190; Bernini 1974; Biondi 1980; Buscaglia 2003, pp. 19-56; Ragusa 2011, pp. 23-47. Il transunto dell'atto di fondazione, stipulato ad Agrigento presso il notaio Pietro de Renusio, è riportato in un successivo documento del 1321 con il quale l'abbadessa del tempo rinnovò la dipendenza del monastero dall'abbazia di Casamari; la trascrizione è riportata in Inveges 1651, pp. 192-200 e successivamente in Picone 1866, pp. XXXV-XLII, doc. XI e Cassoni 1925, pp. 259-267.

[5] Oltre al portale della sala capitolare, congiunto a due bifore laterali, nella stessa parete si apre il portale che conduce alla scala e quello del refettorio, caratterizzato dal motivo a "dente di sega" tipico del repertorio linguistico dell'architettura chiaromontana.



fig. 1 – Agrigento. Monastero di Santo Spirito, refettorio (foto dell'autore).

al piano superiore; le arcate sono a sesto acuto, hanno un leggero smusso negli spigoli e poggiano su peducci pensili a terminazione piramidale,[6] mentre l'illuminazione del locale è garantita dalla bifora sulla parete di fondo, a sud, e da alcune monofore aperte tra le arcate dal lato del chiostro.

Nel citato dormitorio del primo livello si ripete lo stesso schema strutturale, ma le arcate – pure leggermente smussate – poggiano su pilastri poligonali sporgenti dalla parete e hanno un ritmo meno serrato, che ha reso necessario l'introduzione di sostegni intermedi per reggere la copertura: si alternano infatti campate larghe con due capriate e campate strette con una sola; le pareti sono inoltre arricchite da monofore da entrambi i lati e da piccole nicchie ogivali, un tempo chiuse da sportelli in legno, con la funzione di stipi per gli oggetti personali delle monache. Sullo stesso lato del chiostro prospetta la sala del Capitolo, anch'essa strutturata da diaframmi: le tre arcate, piuttosto vicine, sono però disposte ortogonalmente alle precedenti, ossia parallele alla facciata d'ingresso e poggiano su raffinati peducci con tre piramidi rovesce intagliate con motivi vegetali.

Ai discendenti della fondatrice del monastero di Santo Spirito si deve la costruzione del castello di Mussomeli, abbarbicato su un'altissima rupe calcarea lontana dal centro abitato. All'interno del corpo di fabbrica su due livelli che si sviluppa lungo il costone sud-ovest e al quale si accede dalla corte interna, si è fatto ricorso agli archi diaframma per sostenere il solaio della 'sala dei baroni', la più grande del castello (*fig.* 2); le cinque arcate a sesto acuto, restaurate all'inizio del Novecento,[7] si differenziano dal resto della muratura ad *opus incertum* per essere in pietra da taglio, hanno un leggero smusso su entrambi le facce e si dipartono lungo la parete esterna da un tozzo basamento, mentre essendo l'altro lato interrato poggiano direttamente sul banco di roccia. Si accede al locale da un varco arcuato connesso alla scala che raccorda i due livelli, mentre l'illuminazione è

[6] In una lapide presente nella muratura del refettorio viene riportata la data 1621, che si ritiene possa registrare un intervento di consolidamento o il rifacimento di alcune parti; si confronti Buscaglia 2003, p. 38.

[7] A partire dal 1909 l'architetto Ernesto Armò ha condotto dei consistenti restauri nel castello, ricostruendo in parte anche le arcate; si veda Armò 1911.



fig. 2 – Mussomeli. Sala del castello con archi diaframma (foto dell'autore).

garantita da feritoie molto strombate e decentrate rispetto allo spazio tra un'arcata e un'altra.

Il blocco contenente la 'sala dei baroni' è databile agli ultimi decenni del Trecento ed è riconducibile alla committenza di Manfredi III Chiaromonte, un colto intenditore di architettura, a cui si deve la commissione della cappella di Sant'Antonio nella residenza familiare dello Steri di Palermo e del palazzo fortificato di Favara; proprio nel 1374 egli aveva ricevuto dal re Federico il Semplice la signoria di Castronovo e Mussomeli, che detenne fino alla morte nel 1391, quando gli successe il figlio Andrea, che però accusato di fellonia venne decapitato l'anno successivo, segnando il tracollo della famiglia e la confisca di tutti i beni da parte del re Martino I d'Aragona. Del resto questa ala del castello si differenzia nettamente dagli altri locali, coperti come la cappella da volte a crociera con costoloni retti da pilastri angolari, che nei particolari costruttivi e decorativi ripropongono caratteri della precedente architettura sveva.[8]

4. Le varianti e le evoluzioni del sistema

Una variante 'lineare' degli archi diaframma la si può osservare nello Steri, il sontuoso palazzo costruito a Palermo dal 1308 da Giovanni Chiaromonte, figlio della citata nobildonna Marchisia Prefolio fondatrice del Santo Spirito ad Agrigento, che compiutamente esprime i caratteri del linguaggio architettonico delle maestranze siciliane del tempo.[9] Nella cosiddetta 'sala delle armi', ma usata probabilmente come cucina e ubicata sul lato settentrionale del cortile porticato, tre arcate acute in sequenza lungo la mezzeria contribuivano a reggere il calpestio del locale al primo piano, fungendo da rompitratta per le travi del solaio della grande 'sala dei baroni',

[8] Sul castello di Mussomeli si veda *Castelli medievali* 2001, pp. 147-149, mentre sulle fasi costruttive si confronti: Agnello 1961, pp. 233-237; Spatrisano 1972, pp. 206-211; Krönig 1989, p. 406.

[9] Sullo Steri si veda: Gabrici, Levi 1932; Spatrisano 1972, pp. 39-64; Bologna 1975; Filangeri 2000; Garofalo, Nobile 2020, pp. 67-80.



fig. 3 – Caltabellotta. Chiesa madre, interno (foto dell'autore).

celebre per il soffitto ligneo istoriato; l'arcata centrale poggia su colonne e capitelli di riuso – forse provenienti dalla 'sala verde' del palazzo reale di Palermo – mentre quelle laterali partono direttamente da terra, spiccando da un piedritto sul quale continua la doppia ghiera che qualifica gli archi.[10]

In Sicilia, a differenza del resto del territorio della Corona d'Aragona, non si conservano esempi di chiese con archi diaframmi, facendo ricorso in genere alle coperture con capriate appoggiate sui muri perimetrali o sulle arcate della navata centrale; nella cappella del castello di Montechiaro, che afferiva pure alle proprietà dei Chiaramonte, si può invece riscontrare un'interessante evoluzione del sistema con arcate abbinate a una volta in muratura. Nel maniero, che si erge in cima a uno sperone roccioso in prossimità dalla costa meridionale dell'isola, a qualche chilometro di distanza dall'odierna città di Palma di Montechiaro, all'interno della fabbrica allungata sul fronte nord-est e accessibile dalla corte interna, quattro arcate a tutto sesto a distanza regolare irrigidiscono la volta a botte di copertura, che nella campata di testa, in corrispondenza dell'altare, viene sostituita da una crociera senza costoloni.

Difficile datare con certezza l'edificio, a lungo abbandono e recuperato di recente, anche se le prime attestazioni documentarie risalgono alla metà del XIV secolo: in particolare nel 1353 ne risulta titolare Federico III Chiaromonte, dieci anni più tardi il figlio Matteo, mentre dal 1377 ne fu investito il fratello di quest'ultimo, Manfredi III, di cui si è detto a proposito del castello di Mussomeli.[11]

[10] Nel 1481, dopo un incendio che ha interessato le cucine del palazzo, il maestro Nicolò Grisafi provvide a rinforzare la fabbrica con la costruzione di tre archi, forse da identificare con quelli tuttora presenti (Gaeta 2007, pp. 153-194, doc. 4). Si ritiene comunque che possa trattarsi di un intervento di restauro o di un parziale rifacimento delle arcate, la cui configurazione è in linea con l'architettura del palazzo e, sebbene i piedritti non risultano ammorsati ai muri dei lati corti della sala, va tenuto in conto che essa si è sviluppata su preesistenze anteriori alla fase chiaramontana, con la conseguente necessità di dare solidità all'insieme; si confronti Spatrisano 1984, p. 12, figg. 29-33 e Nobile, Sciascia 2015, pp. 27-33, 68-77.

[11] Sul castello di Palma di Montechiaro si veda: Spatrisano 1972, pp. 212-213; Carità 1978; Turrisi 1999; *Castelli medievali* 2001, pp. 124-125. Ringrazio la prof.ssa Emanuela Garofalo

In un'epoca successiva, a partire dall'elemento base dell'arcata, furono sperimentate ulteriori varianti del sistema, che nel caso della chiesa Madre di Caltabellotta (*fig.* 3) – di origine trecentesca ma ricostruita nella prima metà del Cinquecento – assume caratteristiche tridimensionali, con archi che si incrociano ortogonalmente tra loro definendo le campate delle tre navate, di cui quelle laterali coperte da volte a crociera prive di costoloni.[12]

Interessante è pure il caso della quattrocentesca chiesa di San Gregorio a Zejtun (Malta); nell'isola, un tempo afferente al territorio siciliano, il sistema diaframmato è presente in chiese di centri minori o rurali, ma con la peculiarità dell'uso di blocchi lapidei al posto delle travi in legno, materiale di cui è carente il luogo, e con il conseguente ravvicinarsi delle arcate; la citata chiesa (*fig*. I), oltre a una fitta sequenza di archi acuti su cui gravano lastre di pietra, mostra una volta a crociera costolonata in una posizione asimmetrica della navata, che corrispondeva all'ingresso laterale oggi murato.[13]

5. Conclusioni

Se nel castello di Mussomeli l'uso degli archi diaframmi può essere derivato da importanti esempi anteriori, come il castello di Milazzo o altri edifici oggi scomparsi, nel caso di Santo Spirito ad Agrigento si deve tenere in conto che questa tipologia è ricorrente nell'architettura monastica e un certo peso avrà avuto pure la generale tendenza a rifarsi all'ordine di appartenenza, perpetuando modelli di epoche precedenti. Va comunque considerata l'ampia diffusione di tale sistema costruttivo e la circolazione di modelli e maestranze nel più generale contesto mediterraneo e del Regno aragonese, nel quale la Sicilia è inserita geograficamente e politicamente: i casi di studio analizzati, riconducibili ai Chiaromonte, protagonisti della stagione di grandi commissioni architettoniche da parte della nobiltà locale, sembrano evidenziare che la committenza ne abbia colto e sfruttato a pieno le potenzialità strutturali ed espressive.

(Università di Palermo) per la segnalazione di questo caso di studio e per avermi offerto spunti di riflessione sull'argomento trattato.

12 Si veda Nobile 2009, pp. 31-38.

13 La navata della chiesa dovrebbe risalire alla fine del Quattrocento, mentre il transetto e il corpo presbiteriale sono stati aggiunti circa un secolo dopo. Sull'architettura maltese si veda Mahoney 1996, pp. 38-40, mentre su San Gregorio a Zejtun si confronti Garofalo 2016, pp. 31-32.

Bibliografia

Agnello G., 1961, *L'architettura civile e religiosa in Sicilia nell'età sveva*, Roma.

Armò E., 1911, *Il castello di Mussomeli ed i suoi restauri*, «L'architettura italiana», 1, supplemento.

Bernini M. T., 1974, *Il monastero di Santo Spirito nell'architettura agrigentina all'epoca dei Chiaramonte*, Agrigento.

Biondi S., 1980, *Immagini di un monumento cittadino*, «Quaderni dell'Assessorato ai Beni Culturali del Comune di Agrigento», 3, pp.1-22.

Bologna F., 1975, *Il soffitto della Sala Magna allo Steri di Palermo e la cultura feudale siciliana nell'autunno del Medioevo*, Palermo.

Buscaglia C., 2003, *Il complesso monastico di Santo Spirito ad Agrigento. Lettura di un esempio di architettura chiaramontana*, Agrigento.

Carità C., 1978, *Il castello di Palma di Montechiaro*, Roma.

Cassoni M., 1925, *Il partenio di S. Spirito di Girgenti in Sicilia*, «Rivista Storica Benedettina», 16, pp. 259-267.

Castelli medievali 2001 = *Castelli medievali di Sicilia. Guida agli itinerari castellani dell'isola*, Palermo.

Filangeri C., 2000, *Steri e metafora. I palazzi chiaramontani di Palermo e di Favara*, S. Agata di Militello (ME).

Gaeta A., 2007, *"Caput magister artis architecture urbis Panormi". Lineamenti e attività del magister Nicola Grisafi: nuove acquisizioni documentarie*, «Archivio storico siciliano», IV, XXXIII, pp. 153-194, doc. 4.

Gabrici E., Levi E., 1932, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Milano.

Garofalo E., 2016, *Crociere e lunette in Sicilia e in Italia meridionale nel XVI secolo. Dalla costruzione gotica all'affermazione di un modello peninsulare*, Palermo.

Garofalo E., Nobile M.R., 2020, *"Cent'anni di solitudine"? L'architettura dei Chiaromonte tra storiografia e nuove prospettive*, in M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato (a cura di), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro* (Palermo 2019-2020), Palermo, pp. 67-80.

Inveges A., 1651, *Privilegi della Cattedrale di Agrigento*, in A. Inveges (a cura di), *La Cartagine siciliana*, Palermo, pp. 192-200.

Krönig W., 1989, *Monumenti d'arte in Sicilia*, Palermo.

Mahoney L., 1996, *5000 Years of Architecture in Malta*, Valletta.

Nobile M.R., 2009, *Chiese colonnari in Sicilia: XVI secolo*, Palermo.

Nobile M.R., Sciascia L., 2015, *Lo Steri di Palermo tra XIV e XVI secolo*, Palermo.

Picone G., 1866, *Memorie storiche agrigentine*, Agrigento.

Ragusa M.T., 2011, *La Chiesa del Monastero cistercense del "Santo Spirito" in Agrigento*, Caltanissetta-Roma.

Sardina P., 2003, *Palermo e i Chiaromonte. Splendore e tramonto di una signoria: potere nobiliare, ceti dirigenti e società tra XIV e XV secolo*, Caltanissetta.

Sardina P., 2020, *I Chiaromonte nella Sicilia del Trecento: storia e geografia di una famiglia feudale*, in M.C. Di Natale, M.R. Nobile, G. Travagliato (a cura di), *Chiaromonte. Lusso, politica, guerra e devozione nella Sicilia del Trecento. Un restauro verso il futuro*, Palermo, pp. 33-66.

Spatrisano G., 1972, *Lo Steri di Palermo e l'architettura siciliana del Trecento*, Palermo.

Spatrisano G., 1984, *Nuove ricerche sullo Steri di Palermo*, Palermo.

Toesca P., 1951, *Il Trecento*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, vol. 2, pp. 81-85.

Turrisi T., 1999, *Il retaggio dei Chiaramonte in Sicilia: il castello di Palma di Montechiaro*, Palermo.

Zaragozá Catalán A., 2003, *Arquitectura de arcos de diafragma*, in E. Mira, A. Zaragozá Catalán (a cura di), *Una architettura gótica mediterránea*, Valencia, vol. 1, pp. 110-128.

DOI 10.36153/ARCHIMED-2-0f1

Abstracts

Carlo Tosco

Rethinking XIV century architecture

Keywords: medieval architecture; Gothic architecture; XIV century; research methods; research perspectives

The essay presents an overview of the developments in research on the art of building in the XIV century and critically discusses the stylistic concept of "Gothic architecture" referring to the period in question. In the history of architecture, two forms of approach are distinguished: centripetal and centrifugal. In the centripetal approach, the architecture is seen closely and the structure, materials, construction phases, techniques and stratifications are placed at the center. In the centrifugal approach, on the other hand, the building is the starting point for a system reading, which connects the architectural object to a network of social, historical, aesthetic, religious, cultural, political, anthropological meanings and relationships. Naturally, both approaches remain legitimate, but a convergence of research methods and paths would be desirable.

Andrea Augenti

An archaeological view of XIV century architecture: themes, problems and perspectives

Keywords: medieval archaeology; building sites; stratigraphic analysis; XIV century

Italian medieval archaeology has not given the due attention to the remains of the XIV century, so far. This includes the architectural remains. The present essay wants to be an assessment of the current state of the art: it takes into account the history of the discipline, considers the potential of this field of studies and suggests new avenues of research for the future.

Arturo Calzona

Peter Pan and the Italian architecture of the XIV century

Keywords: XIV century; medieval architecture; tradition; continuity

If in terms of chronological context for sculpture and painting in Italy, it is possible to certainly speak of 'novelty', for a century like the XIV, the same thing cannot be said for architecture, at least up to the last part of it. The contribution therefore seeks to clarify why, in my opinion, with regard to the "domain of space" things went differently and to answer this question: if there had not been the Cistercians, as Henry Thode in 1885 had well seen, even if immediately forgotten, what would become of the architecture of the XIV century in Italy, both religious and civil?

Valerio Ascani

Design and measurement in Gothic architecture in Italy

Keywords: Gothic design; symbolism; geometric concept; arithmetic measure

The essay deals with the problem of the profound difference between Gothic design practice in Italy and that widespread to the North of the Alps, studied at the time of the clash between different architectural cultures and operating methods that took place in the building site of Milan Cathedral in the last years of the XIV century, and it traces its origins, searching for the causes. Starting from common study bases, between the geometry of classical tradition and the practice of construction until the late Romanesque era, it was with the beginning of the XIII century that in France, above all, a greater technicality was observed in architectural production, also as regards the design methods, in one with the development of the Gothic architectural system, with a marked tendency towards an extreme and skillful manipulation and composition, even on different levels, of flat geometric figures. In Italy, on the other hand, these compositions end up remaining openly identifiable, and are related to arithmetic quantities in whole measures of the local meters then in force, to facilitate their application and make their understanding clearer, even to the nascent and less expert public of lay patrons which the political situation, especially in central Italy, saw developing during the XIII and XIV centuries. The free architectural concept, on the one hand, therefore opposes the measure as a regulator of the project, on the other, in a contrast of traditions originating from the same cultural stock but destined to qualify with their otherness the architecture on the two sides of the Alps in the late Middle Ages and beyond. A phenomenon whose modality and reasons are here pointed out.

Dobrosława Horzela, Marek Walczak

The sameness of models. On the stylistic uniformity of architecture, micro-architecture, decorative stonework and stained glass in central Europe in the mid-XIV century

Keywords: architecture; sculpture; stained glass; central Europe; Cracow; XIV century

Cracow, a capital of the Polish Kingdom reborn in 1320, experienced a dramatic growth in the XIV century. Saint Mary's church, a seat of the city's most important parish, is of particular importance among the huge architectural undertakings of the period. Its choir, dating from the mid-XIV century, has a chapel-like form, amply decorated with architectural sculpture on the outside. In the interior, the crucial role was played by eleven stained-glass windows. On the example of this impressive complex, we shall present the problem of the transfer of artistic solutions between Central-European artistic hubs. These solutions circulated among different workshops but were spread by the same, mobile craftsmen. The masons who built Saint Mary's choir, the stonemasons who executed its sculpted decoration and the glaziers who did the stained-glass windows, all had been trained in the same place: at the construction site of the Albertine choir of St Stephen's church in Vienna (c. 1304-1340). The sameness of models across various arts begs the question of what the reasons were for bringing craftsmen from Habsburg Vienna to Cracow. Politics seems to have been the key factor in choosing this uniform stylistic idiom. The cultural patterns from Prague had lost their attractiveness in many regions of Central Europe, when an alliance against the Holy Roman Emperor Charles IV was struck between Archduke of Austria Rudolf IV, king of Hungary Louis and king of Poland Casimir, in 1361-1362. In 1363 Casimir was even elected an arbiter in this dispute, a fact that had left a clear mark in the increase in commercial and artistic contacts between Cracow and Vienna.

Edoardo Rossetti, Carlo Cairati, Federico Riccobono, Damiano Spinelli, with the coordination of Serena Romano e Marco Rossi

Urban strategies in Visconti's Milan (1277-1385). First notes

Keywords: urban studies; Italian signories; Milan; Visconti; princely palaces

Recent research has made it possible to re-evaluate the extension and quality of the Visconti's entire residential system in Milan during the XIV century. The paper intends to preliminarily present these new data by focusing not so much on the examination of each singular buildings involved, but on the perception and organisation of urban space in Milan during the rise and consolidation of the Visconti rule. It is intended to focus particularly on the most significant interventions of occupation and renovation of the ancient municipal buildings, as well as on the system of relations that the Lords created with the homes of relatives and relatives by building a peculiar urban connective tissue that extended for almost one sixth of the city. The chronological arc opens with the taking of power by Ottone Visconti (1277) and closes with the death of Bernabò (1385). This last event certainly did not mark the end of the Visconti's political experience. Gian Galeazzo Visconti brought to completion the Visconti's parable in the Peninsula. However, for Milan, the apex of the Visconti power and the birth of the dukedom paradoxically marked the collapse of the stately residential system and a complete overturning of priorities within the urban space.

Chiara Devoti

Medieval architecture history at Turin polytechnic school: a legacy and a new phase

Keywords: Medieval Architecture; Polytechnic School; Turin school; research approaches; legacies

Medieval Architecture has a long tradition at Politecnico di Torino, were a recognizable school was founded by engineer (and architect) Paolo Verzone, professor for three decades and mentor for many scholars, often then professors in turn.

Being first of all a technician, who worked practically in his own native city, both as a respected restorer and a good architect – principally for public building – Verzone preached a constant and accurate material knowledge of the plant, based on an accurate survey, if necessary archaeological recomposition and always to the main attention to all possible documentary sources. This approach, closely related, to his other activity as an archaeologist and founder the Italian Archaeological Mission in Hierapolis of Frigia (Turkey), was inherited by the professor who succeeded him both academically and as the Mission Chief, Daria De Bernardi Ferrero. Both Verzone and De Bernardi assumed relevant roles at Politecnico di Torino, were engaged in the archeological mission and formed a wide class of scholars, dividing the complexity of what we generally define as "Medieval Architecture" in themes, models and influences.

The essay tries to deline their magisterium, following in parallel the transformation of the Ministerial teaching protocols, and the formation of a specific – well reputed – "Turin school" in the approach to the history

of Medieval Architecture. Teaching data and dates are taken from Politecnico Archives.

Silvia Beltramo

The architecture of Mendicants in XIV century: the polygonal apsis in the construction sites of friars Preacher in northern Italy

Keywords: Mendicant Order; friars Preacher; church of San Domenico (Bologna); northern Italy; medieval religious architecture

The construction history of XIV century is strongly dominated by friars Minor and Preachers' architecture. In the complex and heterogeneous panorama that emerged between the end of the XIII century and the beginning of the XIV century, in particular the architecture of churches shows constructive choices of great interest, testifying architectural solutions that can be considered representative of XIV century mendicant architecture. In addition to the insertion of chapels and altars inside and outside the religious buildings, to the endowment (in the few construction sites that reached completion) of monumental façades adorned with rich decorative apparatuses, the contribution focuses specifically on the study of the polygonal apse introduced at the end of the body of the churches, which characterizes the buildings of Preachers in northern Italy. The essay investigates the diffusion of this architectural model in the territories of the north-east and north-west of the peninsula, until 1303 included in the united province of Lombardy.

Claudio Mazzanti

The first Preachers' churches in Abruzzo

Keywords: religious architecture; Abruzzi region; Order of Preachers; Angevin dynasty; building tradition

The first Preachers settlements in the Abruzzi region date back to the second half of the XIII century; the churches, however, were built in the following century. In the city of L'Aquila, the construction of the church began in the year 1309; Charles II of Anjou got sent the project from Provence; the monument therefore denotes a French influence: the architectural features of Burgundy combined with the local building tradition give rise to innovative stylistic elements.

In the XIV century, the Preachers'church of L'Aquila is the prototype for other churches of this religious Order in the Abruzzi, a region borderland between several domains; here, the architecture of Preachers is among the few early artistic expressions attributable to a typology widespread throughout the territory.

The Sulmona church, built in the same period, is clearly inspired by that of L'Aquila; followed by the churches of Teramo (1335), Penne (started in 1350) and Chieti (1355); further significant examples are in Atri, Ortona and Atessa. All buildings was heavily modified over time, due to seismic events or the transformation in the Baroque era; however, almost always the layout was unchanged, with the presence of original wall portions and, above all, of relevant XIV century elements, such as portals or decorations.

Nicoletta Usai

Gothic architecture in XIV century Sardinia. From the first friars Minor foundations in the north of the Island to the diffusion in the territory of new construction methods

Keywords: XIV century; Gothic architecture; friars Minor Sardinia; Sassari

During the XIII century Sardinia was affected by the arrival of numerous groups of friars Minor who, starting from 1230, the year in which they are documented in Cagliari, and throughout the century, settled in the most important urban centers and built important foundations. The convent of San Francesco of Oristano is already documented in 1253; San Francesco of Stampace in Cagliari was built over the years around 1275; Santa Maria of Betlem in Sassari is located in the last quarter of the XIII century. Of these buildings today few traces of masonry remain, inserted in later religious buildings or in private homes. By examining what remains, however, it is possible to identify the innovations introduced on the island, both from a constructive and decorative point of view. The present intervention aims to start from the more complex XIII century friars Minor's models in order to examine the links between these and the island churches of the XIV century. Attention will be focused on the penetration of constructive ways and new ornamental patterns, compared to the local context, which in some cases overlap and mix with the previous construction substrate generating compromise solutions, in others they give rise to authentically innovative buildings.

Filippo Gemelli

The architecture of the convent of the friars Minor of Pozzuolo Martesana

Keywords: friars Minor; Pozzuolo Martesana; Mendicant architecture; Pietro Peregrosso; single-nave churches

The convent of San Francesco of Pozzuolo Martesana, near Milan, is part of the long list of friars Minor's small settlements located in peripheral locations or inhabited

country centres. Very few of these settlements still retain some medieval building phases. The church of Pozzuolo, whose construction began in 1295, is perfectly preserved, and significant remains of conventual buildings survive, even if in a severe state of neglect. The convent is also particularly interesting for the history of its foundation. San Francesco di Pozzuolo was built thanks to a weighty legacy of cardinal Pietro Peregrosso, a prominent member of the Papal Curia at the end of the XIII century. The cardinal was also in connection with the highest hierarchies of the Order of friars Minor. Thanks to this inheritance, the construction was very rapid. The convent was immediately equipped with all the structures necessary for the life of the friars, as in the major convents of large cities.

Giorgio Milanesi

The XIV century church of Sant'Agostino in Cremona from fra Ugolino da Parma to Ugolino Cavalcabò

Keywords: Cremona; saint Augustine; Parma; Cavalcabò; Bembo

The church of Saint Augustine in Cremona is well documented and excellently preserved: we exactly know when is started and who wanted the new building. The church is well known for the cappella Cavalcabò, built in 1399 and decorated by frescoes due to Bembo atelier. Architectural analysis proves the entire medieval building is still standing below Renaissance interventions. So far scholars focus their studies above all on decorative motifs and on frescoes but very few attentions has been dedicated to the possible architectonic models. The aim of this study is to understand the beginning of the building into its specific historical context and into the relationships play between different cities (Cremona-Parma first of all) and between internal forces as friars, the Church and city nobilty. Whole historical frame and specific architectonic topics would suggest that the San Francis church in Parma could be a possible model for Sant'Agostino in Cremona.

Marcin Szyma

The church of Saint Catherine and the Augustinian friary in Cracow: functions, patrons and executants

Keywords: Cracow; Casimir the Great; Augustinian friars; Mendicant architecture; Peter Parler

The complex of the Augustinian friary and Saint Catherine's church in Cracow was founded by King Casimir the Great, probably in 1342. A milieu of Augustinians from Bohemia, from where the first Cracow convent stemmed, exerted decisive influence on the architectural type of the oldest part of the friary and chancel of the church, consecrated in 1378. The royal patron was commemorated by the letters of his forename carved on the bosses of a stately vestibule. The church and the friary were built in stages, by ever more technically proficient building workshops. Particularly worthy of note are cloister walks whose vaulting, dating from the 1370s, is an example of a very early reception of the then novel vault built by Peter Parler in the ground floor of Prague's Old Town Bridge Tower. The south aisle of the church along with its porch, and nave piers (after 1387-beginning of the XV century) form the most interesting part of the entire complex. They were executed in a very expensive technique, especially in the local economic context and the fact that they were part of a mendicant friary, with walls having been clad with ashlar and elevations articulated with decorative panels. The parts of the church discussed in the present paper exhibit unparalleled workmanship and a number of highly original architectural devices. An anonymous master who accomplished this work, trained in the orbit of Peter Parler, was additionally familiar with Silesian, and possibly also with Lower Austrian architecture.

Roberta Cerone

The transformation and the decoration of the monastic space: the Sacro Speco of Subiaco in the context of the Benedictine reform of the XIV century

Keywords: Subiaco; monasteries; Benedictine reform; refectory; umbrian painting

The contribution aims to address a topic hitherto under-regarded by specialist critics: the XIV century interventions in the Sacro Speco of Subiaco, famous for being the scene of the hermitage and the first cenobitic experiences of Benedict of Nursia.

Precisely the caves inhabited by the saint, a destination for pilgrimages since the Middle Ages, were incorporated into a sanctuary at whose side a monastery was founded under the control of the nearby monastery of Santa Scolastica. At the end of the XIII century, the monastery and sanctuary had assumed their final conformation, nevertheless in the following century the desire to expand the cloister determined the need to intervene also in the adjacent spaces intended for the devotees. It was an ambitious project, born in the context of the reform that saw in Speco the inspiring place of the regained regular discipline. Not surprisingly, it is precisely one of the main figures of reforming abbots, Bartholomew II, who owes the initiative to change the monastic spaces.

At the same time, the expansion of the upper church was also initiated, related to the renewed dormitory and

to the new monumental arrangement of the spaces for the devotees. The project also included a fresco decoration, useful to mask construction changes, sometimes not perfectly successful or interrupted. But the frescoes, as is evident in the refectory decorations, were also necessary to update the new spaces in dialogue with the most modern decorative trends, already expressed by the "rival" mendicant orders.

Arianna Carannante

Religious architecture under the patronage of Charles II of Anjou: reflections on the definition of a construction model

Keywords: history of architecture: Southern Italy; angevin patronage; religious architecture; architectural models

With the rise of Naples as the capital of the kingdom from 1294 onwards, a new architectural model is emerging which seems to affect some ecclesiastical buildings. This is the result of the French imported language and spatial conception, as well as of the autochthonous construction techniques. It would seem to find its origins in the layout of the church of San Domenico Maggiore (1289-1325) – borrowed in turn from central Italy – and its refinement in the cathedral of Santa Maria Assunta in Naples (1294-1314) and then reached its peak in the cathedral of Santa Maria Assunta in Lucera (1302-1317). In this last building, in fact, it is possible to see the crystallization of some decorative and constructive solutions used in the previous examples. This construction model was then replicated from the first decade of the XIV century in the church of San Pietro a Majella in Naples and in the church of San Domenico in L'Aquila (1309 construction began).

The contribution aims to investigate the elements of continuity between different building and provide an overview of some elements, related to the spatial conformation and detail solutions (not systematically investigated by critics), with the aim of analyzing the birth and development of the construction model under examination.

Emanuele Gallotta

Early XIV century ecclesiastical architecture on the border of the Angevin Regnum. The configuration of the naves between pauperism and the search for a new aesthetic

Keywords: southern Lazio; XIV century; sacred architecture; church naves; pauperism

Despite the political and economic crisis and the transfer of the Papal Court from Rome to Avignon (1309-1377), my research has identified an intense building activity in southern Lazio from the first decades of the XIV century. This is mainly related to the reconfiguration of internal ecclesiastical spaces and has highly recognizable characters. Large bays and sober architectural elements (pillars, arches, wooden roofs) bring together the naves of many buildings, such as the churches of San Nicola in Ceccano, San Silvestro in Alatri and San Nicola in Castro dei Volsci.

This type of nave derives from the previous pauperistic aesthetics, that influenced at the end of the XIII century the project of some churches such as Santa Maria Maggiore in Ferentino, San Pietro in Fondi and Santa Maria Assunta in Amaseno. It also allows comparisons to be made with Gothic Angevin architecture of Naples at the age of Charles II.

Ana Marinković, Matko Matija Marušić

Archaism in the religious architecture of the XIV century in Dubrovnik between municipal clients and building practices

Keywords: civic piety; communal commission; architectural anachronism; Dubrovnik; late Romanesque

Analysing the context of the 1348 commission for the Dubrovnik civic patron's church, the paper argues that the choice of the architectural model for this major communal project depended on its symbolic exigencies articulated through the commissioner's directions, rather than on the ingenuity of its protomasters, whose contribution was limited to certain practical aspects of construction. The relation between the commissioner, the masters and the architectural model in the case of the church of San Biagio in Dubrovnik was defined by the request for formal emulation of the cathedral church based on the intention for the hierarchical equalization. The comparative study of the two Ragusan Romanesque churches, constructed with a two-centuries distance, demonstrates that the essence of the architectural emulation was contained in the choice of the archaic language with a strong symbolic quality.

Laurent Barrenechea, Joan Domenge

La cathédrale de Narbonne: un modèle pour les chevets des cathédrales de Gérone et Barcelone?

Keywords: carchitecture gothique; chevet; Narbonne; Barcelone; Gérone

Le siège métropolitain, puis primatial, de Narbonne est l'héritier d'une riche histoire antique. Après

la conquête musulmane de la péninsule ibérique, son autorité s'est exercée sur la Marche d'Espagne, jusqu'à la restauration de l'archidiocèse de Tarragone (1091). La construction de la cathédrale gothique de Narbonne, à partir de 1268, se caractérise par la volonté affirmée d'«imitare ecclesies nobiles regni Francie». En effet, sa structure se démarque de l'architecture alors développée dans le Midi et révèle une claire influence des modèles septentrionaux, adaptés selon un 'filtre' méridional. L'ambition d'édifier une cathédrale si démesurée est toutefois sanctionnée par l'arrêt précoce du projet, au milieu du XIV^{ème} siècle. Le chantier s'est finalement limité à la construction d'un choeur et à l'ébauche d'un transept, aux proportions grandioses.

Depuis que Joseph Puig i Cadafalch a soulevé en 1927 'le problème' de l'adaptation de la cathédrale septentrionale en Catalogne, les chevets des cathédrales de Gérone et Barcelone ont été analysés comme des déclinaisons du modèle narbonnais. Leurs caractéristiques appellent selon nous une relecture fine, qui permettrait de définir les traits dérivant effectivement de Narbonne, tout en soulignant les adaptations originales qui s'en démarquent. Si la disparition des archives nous interdit de connaître le nom des maîtres d'oeuvre chargés de concevoir les cathédrales de Barcelone (1298) et de Gérone (1312), la présence de Jacques de Faveran (architecte de la cathédrale de Narbonne) est attestée sur le chantier géronais entre 1321-1323.

Notre contribution vise à revisiter les liens de filiation entre Narbonne, Gérone et Barcelone au moyen d'une analyse architecturale croisée des trois monuments; elle s'impose pour asseoir l'objectivité des ressemblances, mais aussi pour en souligner les différences et les interférences avec d'autres modèles, ou le poids des traditions constructives locales. Il s'agira de vérifier les propositions conceptuelles de Joseph Puig i Cadalfach et de Pierre Lavedan, grâce à la comparaison précise des composantes architecturales. Les évolutions du projet narbonnais – dont la connaissance s'est accrue depuis les années 1990 – seront mises en perspective du développement des chantiers catalans.

Nicolas Reveyron

L'architecture religieuse du XIV^{e} siècle dans les diocèses de Lyon et de Vienne: entre tradition vernaculaire et influences extérieures

Keywords: Lyon; Vienne; cathédrale; Mendiants; Antonins

La rareté des édifices religieux du XIV^{e} siècle dans les diocèses de Lyon et de Vienne reflète une situation plus générale en Europe où il faut voir une conséquence des troubles politiques, des épidémies et des accidents météorologiques qui ont marqué le siècle. Dans les deux diocèses rhodaniens, toutefois, se rencontrent les grandes tendances qui y ont défini l'architecture du XIV^{e} siècle dans ses aspects esthétique et technique : d'une part la pérennisation de traditions vernaculaires forgées tôt au XIII^{e} siècle, d'autre part la mise en œuvre de formules originales, sur les plans formel, constructif et d'organisation de l'epace ecclésial. La révision récente de la chronologie des cathédrales de Lyon et de Vienne, de l'abbatiale de Saint-Antoine-en-Viennois et de Saint-Bonaventure de Lyon ont éclairé d'une lumière nouvelle les problématiques. Parallèlement, le contexte politique complexe (le diocèse de Lyon est à cheval sur le Royaume de France et l'Empire, le diocèse de Vienne est dans l'Empire), qui a favorisé l'expansion de l'architecture gothique au XIII^{e} siècle, joue encore un rôle important au XIV^{e} siècle, même si les principaux acteurs ont changé de stature: le roi de France étend son pouvoir dans la région. Toutefois, deux sources d'influence nouvelles interviennent dans la création architecturale: d'une part, les mendiants, qui connaissent des fortunes diverses dans les deux diocèses, d'autre part, la papauté d'Avignon, à travers les grands d'Avignon et de La Chaise-Dieu.

Angelo Passuello

A significant unfinished Gothic building site between the end of the XIV and the beginning of the XV century: San Giacomo al Grigliano in Vago di Lavagno (VR)

Keywords: unfinished architectures; Gothic; S. Giacomo in Monte Grigliano near Vago di Lavagno (VR); Sanctuaries; Nicolò da Ferrara

From the end of the XIII century the Mendicants brought the Gothic architectural style to the city of Verona: the friars Minor rebuilt the church of San Fermo Maggiore from 1261 and the Preachers built the basilica of Sant'Anastasia from 1290. Between the XIII and XIV centuries, many other churches were built in the Gothic style, such as San Giorgetto, Sant'Eufemia and Santa Maria della Scala.

This article deals with the architectural history of the unfinished church of San Giacomo in Monte Grigliano; this church was founded in the last years of the XIV century near Vago di Lavagno, in the east of Verona, on the place where the presumed remains of the apostle Giacomo were discovered. In 1396 this

project was given to the architect Nicolò da Ferrara, who had already worked in the city of Verona in the basilica of Sant'Eufemia and above all had rebuilt the main apse of San Zeno with his father Giovanni. Nicolò's project envisaged an imposing basilica with five naves and five apses: the presbytery of this church was completed by the year 1407. A few years later, however, Pope Gregory XII said that the relics of San Giacomo al Grigliano were not authentic; at that moment popular devotion stopped and no more cash donations were made. The construction site of the church was interrupted: currently, only the large apses and the presbytery remain. The new drone images give an idea of how imposing the unfinished sanctuary of San Giacomo must have been: this church must have been even larger than the majestic Gothic basilica of Sant'Anastasia.

Maria Cristina Rossi

The XIV century architecture in Abruzzo. Centre and suburbs in the first Angevin age: the Ortona cathedral

Keywords: architecture; sculpture; Abruzzo; Angevin dynasty; XIII century

The cathedral of Ortona, in the province of Chieti, is an example of a monument of the XIV century architecture in Abruzzo. It was built at the beginning of the XIII century and was then renewed in the middle of the following century, when the relics of saint Thomas Apostle arrived.

In 1317 the sculptor Nicola Mancino decorated the church side portal. The artist is one of the most important sculptors of XIV century in Abruzzo, who also worked in Chieti to decorate the portal of the church of Santa Maria della Civitella in 1321.

During the XIV century, the cathedral did not have any special changes in architecture: it was only decided to open a second portal, that of Nicola Mancino, on the side of the church to open a passage on the main square of the city. The sculptor's art is different from the one which was sponsored by the Angevin kings of Naples; in Abruzzo, the patronage of Charles II of Anjou is connected, at the beginning of the XIII century, to the construction of the church of San Domenico. But this is an isolated case. That of Nicola Mancino and other local sculptors is a more provincial art, which has received influences from the Swabian art of Apulia and will be a reference point for the architecture of Abruzzo, Molise and Apulia, throughout the century.

Giulia Pollini

Santa Caterina d'Alessandria at Galatina: worship, pilgrimage and economy in the Salento of del Balzo Orsini

Keywords: principato of Taranto; del Balzo Orsini house; pilgrimage; Saint Caterina d'Alessandria monastery at Mount Sinai; relics

The friars Minor's church of Saint Caterina d'Alessandria at Galatina (LE), founded as a convent and hospital around 1380s by Raimondo del Balzo Orsini († 1406), future prince of Taranto, is a real hapax in the medieval Mezzogiorno. A heated debate has sparked in regards to its construction process and its architectural models, due to the three-nave basilica plan – the largest being cross-covered, the others barrel vaulted – which are interspersed with two low corridors; a second apse along the outer wall of the right nave and a tricuspidate façade. The church has too often and uncritically been described as a copy of the katholikon of Saint Caterina monastery at Mount Sinai, wherefrom it is said that Raimondo stole the Egyptian saint's finger.

Contrary to the described assumption, this paper aims to demonstrate that this architecture must be put into a more local dimension and that the dedication to one of the most venerated female saint in Middle Ages (as well as the supposed tie to the Sinaitic model) could be a strategic choice of its patron aimed to summon pilgrims in the Southern part of his fiefdom. Indeed, because of the church, located in an equidistant point from the port cities of Salento, featuring a collection of relics worthy of the most noble families of the time, the del Balzo Orsini house managed to transform Galatina from a small uninhabited village into an economic centre for the principato of Taranto.

Nicolas Asseray

The ecclesial space around 1300: Guillaume de Mâcon and the side chapels of the cathedral of Amiens

Keywords: chapelles; Amiens; commande épiscopale; cathédrale; fondations privées

Nommé en 1278 sur le siège épiscopal d'Amiens, Guillaume de Mâcon entreprit, à partir de 1290 environ, un ambitieux projet de transformation de la cathédrale par l'ajout de chapelles latérales entre les contreforts de la nef. Leur construction, poursuivie après la mort du prélat en 1308 pour finalement s'achever vers 1380, s'inscrit dans un mouvement de dimension européenne d'agrandissement des édifices religieux préexistants par l'addition d'espaces destinés à la dévotion individuelle. Si ce phénomène a souvent

été bien identifié, il reste cependant peu étudié, notamment pour les XIII[e] et XIV[e] siècles, tandis que les chapelles latérales sont encore rarement considérées comme des programmes à part entière dans les études monographiques sur les cathédrales. À cet égard, les chapelles de la nef de la cathédrale d'Amiens, assez bien documentées et encore pourvues d'une grande partie de leur programme sculpté, offrent un exemple particulièrement précieux pour comprendre comment et avec quelles formes de manifestations un fastueux commanditaire des années 1300 a investi l'espace ecclésial pour y célébrer sa mémoire, en s'appropriant des chapelles ou en contrôlant les fondations privées dans les espaces qu'il faisait bâtir.

Simone Caldano

The cathedral of Asti in the XIV century: first results of an ongoing revision

Keywords: architecture; Gothic; XIV century; Piedmont; Asti

In 1309 the choir of the cathedral of Asti was rebuilt. In 1323 the church collapsed. The situation required a reconstruction, begun by bishop Guido Valperga (died 1327) and continued by Arnaud de Rosette, his successor (died 1348). The structure of the church combines the Lombard tradition with the French influence. The cathedral is divided into three naves by four-lobed pillars and has a not protruding transept, to which two large polygonal chapels are connected. The height of the central nave is not very significant compared to that of the side aisles: it's an example of a church "a sala a gradoni", typical of Lombard architecture. The French tradition is evident in the use of *bagues*, which surround the pillars, in the type of the 'shelves' underlying the ribs (now lost) of the vaults and in the portals of the facade, crowned with *gâbles*.

Marie-Ange Causarano

The large building sites of the first half of the XIV century on the Duomo hill in Siena. The cathedral and hospital of Santa Maria della Scala

Keywords: Siena Cathedral; Santa Maria della Scala; Duomo hill; urban setting; building material

In the first decades of the XIV century, the religious and welfare institutions mostly characterize the so called "Duomo hill" in Siena, qualifying it as an *unicum* in the urban landscape, standing as an actual 'religious pole'. In this historical period, the episcopal complex and the Santa Maria della Scala hospital stand out in both the sides of the hill, competing for the control of the spaces and owning most of the buildings and the construction lots.

A series of ambitious building programs correspond to such a background, with an interrupted number of construction yards that, in few years, fully re-shaped the hill. Its topographic transformations, in fact, proceeds hand in hand with the general redefinition and progressive demolition of the pre-existent urban setting, in order to make room to the new impressive structures.

These activities, especially as far as it regards the extension of the choir and the transept of the cathedral, resulted in massive works of ground preparation, as well as in the production, processing and assembly of the building material.

Piotr Pajor

From Rome to Cracow: the architectural setting of the relics of saint Stanislaus in the XIV century

Keywords: Gothic architecture; cult of saints; relics; Poland; XIV century

The paper examines the position of the shrine of saint Stanislaus in Cracow cathedral (1320-1364). The altar containing the martyr's body is situated in the middle of the crossing bay, connecting the nave and the transept. This position for exposition of the saint's relics is unique in late medieval architecture. To date, scholars are in general agreement that this location of the relics was affected by where the relics were exposed in the Romanesque predecessor of the contemporary cathedral. In such a case, the altar of saint Stanislaus remained in the position it occupied from the mid-XIII century. New analysis of the primary sources suggests that there is no evidence of translation of the relics to this position before the construction of the Gothic cathedral. Thus, the whole layout of the cult seems to be a result of the XIV century building campaign. Moreover, evidence suggests that it was not the initial intention and that the final organization of the sacred topography was decided during the works and affected the general plan of the church. A possible source of inspiration for the Cracow arrangement is Early Christian architecture, with its great churches containing the Apostles' graves. Such organization was not used in later buildings, but the Roman prototypes still existed. Another important analogy, however, is the complex setting of the relics of saint Thomas Beckett in Canterbury, to whom saint Stanislaus is similar, as a bishop assassinated during a conflict with the king.

Luigi Carlo Schiavi

A minor history in the XIV century of Milan

Keywords: Lombard Gothic; Milan; San Simpliciano; design; architectural transformations.

Starting from the studies of Angiola Maria Romanini on the Lombard Gothic, the Milanese basilica of San Simpliciano has long been considered the late-Romanesque prototype (second half of the XII century) of the hall church in Northern Italy. After the study of recent years, including the analysis of the long restoration of the second half of the XX century, we can reconsider these conclusions fundamentally. The research led to a new chronology in the XIV century for the transformation of the interior of the ancient basilica, with the reduction of the piers and the insertion of cross vaults.

Paola Vitolo, Giulia Arcidiacono, Tancredi Bella

XIV century architecture in Catania. Fragments for a context

Keywords: Catania; civic buildings; religious buildings; construction techniques; fragments

The study of XIV century architecture in Catania is a complex challenge for the researcher, who has to deal with an extremely fragmented heritage, with a profoundly modified urban structure, and with few written sources. The dramatic earthquake of 1693 represents a decisive break in the city's history. Catania was completely rebuilt in the XIX century. The few surviving traces of the past have been partially saved, sometimes re-functionalized or incorporated into new structures. Only combining these scattered traces is possible to try and reconstruct a context, in dialogue with written and figurative sources. The XIV century portions of the Cathedral, the remains of the Abbey of Nuovaluce and of lay and religious private buildings, the microarchitectures incorporated into new buildings (like the Arch in the Via Cestai) will be discussed in a three-parts essay which aims to combine together the efforts of three researchers who, with different but complementary methodological approaches, are engaged in the ideal reconstruction of the Medieval Catania.

Enrico Lusso

Straddling the Alps. Principles and strategies of clients on the two Alpine slopes

Keywords: Alps; court; government buildings; castles; princely commission

The essay moves from two assumptions. First, the XIV century is the time when the basis for the development of territorial principalities were laid; secondly, the Alpine space, more than a border, was a space of contact and synthesis of cultural instances coming from the transalpine world and the Po valley. Starting from these premises, the attention focuses on the main commission trajectories of the principles in geopolitically homogeneous territorial bodies developed over the Alps (Dauphiné, County of Provence, Duchy of Savoy, Marquisate of Saluzzo). Some of these topics are well-known; others, instead, are not sufficiently investigated in view of the role assumed in the program of creating the dynastic image of the principalities. The goal is to take the first steps towards the reconstruction of an overview that is certainly multifaceted and characterized by wide cultural autonomies, but also deeply innervated by relationships and contacts. This will allow to recognize and describe convergent strategies and, where possible, shared architectural models.

Stefano Giuseppe Pirero

Images of power and ghibelline propaganda in Savona and Genoa in the first half of the XIV century

Keywords: Savona; Genova; Doria; Visconti; Ghibellines

This paper re-discusses the true historical meanings of two marble capitals settled in the old town of Savona which were attributed for a long time to the age of emperor Frederick II (ca. 1241) and, recently, dated around 1340: one, rather worn, set up in the public gardens of piazza del Popolo since the early nineties of the XX century, while the other one, still well preserved, has partially surfaced on the façade of palazzo degli Anziani between 1989 and 1991.

Two lombard works of art showing some symbolic decorations carved in low and high relief (crawling snakes, spread-winged eagles and lion heads) which connect them close to the central marble capital of the Lamba Doria's palace open gallery in Genoa and not only. Thanks to their intrinsic heraldic nature, those reliefs also allude to the blood and political ties supported by the Doria and Visconti families during the civil war (1317-1331) fought by the Genoese Guelphs, enclosed inside the city walls of Genoa, and the Genoese Ghibellines, exiled in Savona.

It was an important historical period. On one side, Savona, under the influence of these Ghibellines families, started the construction of the main government headquarters to which the marble capitals belonged and, on the other, the Dorias, just back in Genoa at the end of the civil war (1332), started the reconstruction of

the Lamba's palace façade reusing the same decorative formulas of political propaganda and self-celebration developed during the Savonese exile.

Lucina Napoleone

The conservation of medieval civil architecture in Genoa between the XIX and XX centuries: use of textual and material sources

Keywords: Genova; medieval city; history; restoration; palimpsest

In the XIV century in Genoa the building model of the previous century consolidated while experiencing a strong development that led it to expand outside the defensive walls of the XII century. In the following centuries the city will fill the new areas and at the same time will grow on itself becoming a city of Renaissance palaces, with painted facades and complex spatial articulations including stairways, courtyards and large gardens that will become the distinctive feature of the city.

The artistic guides of Federigo Alizeri and Giuseppe Banchero published in the 1840s and 1870s will focus precisely on these buildings of the rich Genoese mercantile nobility while they will deal very little with the medieval city. In fact, very little was visible of it: massive stone walls, pillars, columns, capitals, arches, remains of mullioned windows.

Between the XIX and XX centuries everything changes. The studies and interventions of Alfredo D'Andrade and the Municipal Office of Fine Arts gradually reveal the medieval city. It is a century-long journey during which the Genoese medieval house is defined in its main elements and which at the same time detonates the contradictions and the complexity of the relationship between historical analysis and philological restoration.

Marco Frati

The architectural commission of the Peruzzi family in Florence (1283-1343)

Keywords: XIV century; Florence; architecture; urban landscape; Peruzzi

The research is inscribed in a very current historiographical trend: that of the history of the landscape, very fruitful on a territorial scale but still not practiced in the urban environment. We have chosen to work according to critical themes and junctions, overcoming a systematic and all-encompassing description of a well-known and complex place: medieval Florence.

Here it is proposed to approach the phenomenon of private civil construction through its most characteristic types: the palace, the loggia and the villa. In particular, we will deal with the Peruzzi family, particularly significant for the role assumed in Florentine society and for the breadth and quality of the casuistry, in comparison with the rest of the family production, with the clients of other great lineages and with the broader cultural horizon of public architecture.

Virginia Grossi

The palace of the podestà of Pisa: a snapshot of public power at the beginning of the XIV century

Keywords: communal city; palace; civic architecture; Pisa; buildings archaeology

This article presents the results of the study of the 'palazzo del podestà' in Pisa, which is an example of communal civic architecture dating from the very beginning of the XIV century. Vastly overlooked by scholarly research, its extraordinary architectural qualities came back to light during its restauration in 1990-1991. Aiming at a cultural history of architecture, the urban policies and architectural models issued form various Italian city-states (mainly in Tuscany) during the late Middle Ages were initially examined. Special consideration was given to the historical context of Pisa (public life, government shifts and key political figures), as well as to its repercussions on urban development and architectural patronage. In order to do so, written and material sources are engaged in constant dialogue: while the former shed light over the aesthetic and symbolical perception of the palace from the late Middle Ages to the present day, the material data – which are here recorded, described, and interpreted – can implement our knowledge of construction phases, architectural know-how, chronology and patronage of the original project. In fact, the palace's coherent and sophisticated architectural design constitutes an exception within the civic architecture of medieval Pisa, and calls broader issues of XIV century architecture into question.

Federico Zoni

Civil architecture of the XIV century in the Emilian Apennines: the 'casaforte del Pignone' in Vitriola

Keywords: Civil architecture; Emilian Apennines; XIV century; caseforti; Pignone

The building known as 'casaforte del Pignone', near Vitriola in the municipality of Montefiorino (Modena)

is a medieval building from the early XIV century. It is a residence whose architectural solidity and compactness suggested a semi-fortified use, responding to those 'caseforti' known from the written sources with a mixed residential and military use. Probably it is a real house, with a vertical articulation, referred to a urban residential typology. The study of this building, conducted according to archaeological methods, allows to understand its construction features and architectural peculiarities, isolating the original parts of the house from subsequent renovations. It is thus possible to understand the building cycle and the craftsmen involved in its construction, through which we can reconstruct the cultural context in which operated the client of this house. The understanding of this socio-cultural context, thanks to the study of the material culture of the artefact, allows to contextualize its construction and its characteristics in the historical background of the early XIV century, to show the close correlations between rural and mountain territory and the main city center, manifested by the diffusion of similar architectural models, of the same ways of building, and by the involvement of the same workers.

Andrea Longhi

The management of the prince's construction sites: a tool for territorial construction and social cohesion

Keywords: building site; territorial policies; building financing; construction history

The analysis of accounting records makes it possible to investigate various aspects of the construction of buildings, such as the relations between clients and workers, the sources of financing and the administration of funds, the relations between political decisions and building site choices. This contribution intends to highlight how administrative sources relating to public construction sites (in particular, castles and infrastructures of regional princedoms) also allow a political interpretation of some processes of transformation of the territory on a vast scale, referring to institutional, legal, economic and social history. In addition, the sources make it possible to discuss the impact of building sites on the life of local communities and on the collective perception of the territory. The construction site – read through the accounting sources produced by the prince's officers – will thus be interpreted as a place where relations are thickened, capable of building and consolidating bonds of territorial belonging and social cohesion. Architectural action and the mobilisation of the territory can be read as dynamic expressions of the commissioning institutions, but at the same time also as instruments of construction and self-representation of the institutions themselves.

Mauro Cortelazzo

The castles of the XIV century in Valle d'Aosta. New models and sophisticated housing solutions

Keywords: planning; habitability; structural reform; practicality of corridors and passageways; latrines

After the important period of round tower construction in Valle d'Aosta towards the end of the XIII century, we see a restyling of castle architecture and appearance of new examples. Due to dynastic ramification and joint ownership of one building complex, it is necessary to build dwellings with an increasing number of buildings enclosed within the curtain wall. When work is carried out on existing fortifications, we see a clustering together of residential buildings, while those constructed entirely from scratch lead to a different concept of the castle consisting of only one building. This single block castle contains within its structure all residential necessities. These sizeable buildings demand careful planning by magister experts who take into greater account the layout of corridors and passageways, the positioning and practicality of fireplaces, connections between the various floors, in addition to the location of the latrines in accordance with the growing awareness of hygiene. It appears that the many work sites set up within a relatively limited area are linked by a common denominator: in all probability work was carried out by the same workforces. This fundamental change reflects the desire to build or adapt castle architecture to a different style of building where new living criteria come to the fore, resulting in genuine residential abodes.

Anna Boato

Defensive walls of the XIV century in the Republic of Genoa

Keywords: Republic of Genova; Liguria; town walls; half towers; stonemasonry techniques

Recent investigations on the remains of the fortified system of Monterosso, in the Cinque Terre, have made it possible to date one of the half tower of the defensive enclosure to the XIV century. A second tower, that was originally a half tower with a U-shape, could be traced back to the same time, given its constructive similarities.

In this period new defensive walls were erected in other settlements of the ancient Republic of Genova.

The walls of Levanto, built in the second half of the XIII century, perhaps were reinforced or partially constructed at the beginning of the following century. In La Spezia, the castle of San Giorgio and the walls surrounding the village were built on the occasion of the establishment of the Podestaria (1371).

In Genoa itself, the two suburbs outside the walls known as walls of Barbarossa (1158) were surrounded by walls in the XIV century. Nothing of them is preserved, but we have interesting information thanks to the archival documents, that illustrate the construction features of the western part, equipped with towers, battlements and crossbows.

The contribution addresses for the first time this poorly studied chapter in the history of Genoese fortifications, trying to compare the stonemasonry techniques and the building typologies that distinguish them.

Marco Cadinu

New XIV century towers on gates, bridges, ports. The monumental dimension of the towers of Cagliari in a framework of international references

Keywords: Elephant tower; San Pancrazio; gate tower; Capula; ashlar; Pisa

In the early XIV century, some city gate towers took on the clear role of symbols of military force and civic power. They concentrate art and architecture, with particular attention to the values of the project and international references.

Among the best known cases, we distinguish those that flaunt a gigantism and an aesthetic emphasis, the meanings of which must be sought far beyond simple functional and military contingencies. Often out of scale with respect to the size of the entire defensive apparatus, large towers are used particularly in peacetime as customs offices or representative functions. They project their forms onto spaces of great media significance - such as ports or territorial access roads - and become a symbol of the entire city. The refinement of the prismatic choices and the impressive crowns draws on repertoires influenced by the circulation of architects and workers.

The reconstruction study of the two great gate towers of Cagliari, named after San Pancrazio (1305) and the Elephant (1307), facilitated by some contemporary documents, highlights their execution as highly updated war machines and their role as monumental markers for the maritime and urban landscape. We open useful comparisons with towers of other cities in contact with Pisa and Cagliari, such as Florence, Brescia, Oristano, Bosa, Naples, Avignon or Valencia, which allow us to evaluate techniques, stylistic and aesthetic models.

Antonella Furno

The late medieval building site in southern Italy: notes on executive aspects through some case studies

Keywords: southern Italy; Angevins; masonry techniques; stratigraphic analysis; late Medieval architecture

In the south of Italy a complete reorganization of the territorial system was planned due to the domain transition from Frederick II to the Angevin family. Indeed, this change implied the assignment of each feudal lands to all the provençal nobles who were committed to the Crown.

After the renovation of some Apulian and Lucanian fortresses and the beginning of the war of Sicilian Vespers, the expansionist project of Angevins was moved to the Calabria region, the coast of Tirreno sea, the *Principato Citra* region and the Cilento area. Also the so-called medieval *Terra Laboris* region was involved in this project, indeed Prata Sannita castle was the object of massive restorative operations while Alvignano castle was partially restored only for the defensive systems. The fortifications during the Angevin period started to change into fortresses with new architectural features completely different from the Norman original ones. Pietravairano castle, committed by the Angevins, which shows its cylindrical splayed-base fortresses, is an example of the change of the original architecture typology. Thanks to the method of stratigraphic analysis applied to the architectural remains of these case studies, it has been possible to define different masonry techniques and building materials used during the first half of XIV century.

Silvia Muzzin

Castles chapels at the time of Visconti: first proposals for analysis

Keywords: Visconti; castles; chaples; Milan, Pavia (Angera, Cassano d'Adda, Pandino)

I have considered five cases of noble chapels belonging to Viscontei castles, those of Pavia, Milan, Angera, Cassano d'Adda and Pandino, built during the arch of the Visconti lordship in the plains, mountains and along a river, in a single phase or in later moments, in order to verify similarities or differences in location, shape, size and decoration. I also distinguished between the chapel for public use and the chapel for private use of

the lord. The analysis of these cases leads to confirm that the chapels for public use are located so that they can be easily accessible, therefore they are located on the ground floor, while the private ones, whose witnesses are mainly documentary, are located at the upper floors, next to the lord's apartments.

The shape and dimensions appear modular and are based on an approximately square span, which oscillates between 8 and 9.5 m on each side and which can be duplicated, covered by a cross vault or roof, with openings of different shapes, single-lancet windows or double-lancet windows and sometimes worked portals.

The decoration shows no recurrence, except for the fact that the public chapels have a complex and high-level ornamentation, while the private ones do not. Some differences are also due to the construction of the castle in later stages and to the addition of buildings.

Francesco Novelli

Traces of the XIV century in Piedmontese castles: restorations, transformations, enhancement processes and new uses

Keywords: castle; conservation; sustainability; new functions; enhancement

The fortified structures constitute a testimony of material culture and the expression of constructive magisteriums, defense techniques and the art of war, whose knowledge is unavoidable for conservative purposes. The preconditions for the conservation of these assets necessarily pass through the recognition of other components that renew their close relationship with the territory in the dual value of landscape and recovery of the intangible worths that determined their construction, use and in many cases oblivion and demolition.

The contribution presented concerns some castles analyzed in the territorial area of Piedmont (Italy), publicly owned, whose original layout is documented in the XIV century or in any case the XIV century constitutes a significant phase.

Therefore, a question arises in order to frame the context of this reflection: have the conservation and enhancement policies implemented in the last 20 years by the public administration owning fortified architecture contributed to the conservation of the identity of this heritage? What are the fundamental steps and levels on which this control action has developed? Have these different reading and work plans affected the preservation of the historical schedule without causing significant losses in the most significant testimony that is represented by the good itself?

Jores Rossetti

Formal types and ideal models. The forgotten case of the residence of John XXII in Sorgues and the papal contribution to the XIV century rebirth of the castle with regular wings

Keywords: Sorgues; Visconti; square castle; papal palace; Avignon

According to Italian historiography, Visconti castles and Albornozian fortresses are the great examples of XIV century castral architecture with corner square-towered wings. Visconti castles essentially represent the only ichnographic evolution of the Northern Italian 'broletto' (cloiser-like walled field), whereas the Albornozian fortresses are a reinterpretation of the regularly-planned Federician *castrum*.

The studies carried out on the typology in question open new possibilities of research in continental Europe, after three castles which were previously considered to be late XIII century prototypes of the Lombard quadrilateral model (Abbiategrasso, Cassano d'Adda and Vercelli) were post-dated to the second quarter of the XIV century.

The subalpine Savoy territories (Carignano, 1265-1268; Turin and Fossano, between the 1310s and the 1320s) already showed the diffusion from the west of the so-called *carré savoiard*. However, it is the lost residence of John XXII in Sorgues (in the *Comtat Venaissin*) which assumes an unprecedented importance in the genealogy of the square castle with multifunctional character to respond to symbolic, housing and functional requirements of a curial palace. In fact, its construction began in 1318, well before this style was then used by the palais *Avignonese*.

Fabio Gabbrielli, Marco Giamello

Colors and finishes of surfaces in medieval Sienese architecture

Keywords: Siena; brick façades; stone façades; calcium oxalate films; ancient treatments

In the last twenty years, the restoration of the facades of some buildings in the historic center of Siena promoted a close cooperation between architectural historians and geologists-petrographs. This multi-disciplinary investigation led to the identification of a large number of testimonies concerning the treatments of stone and brick surfaces, both in relation to the wall facing and to the architectural and decorative elements.

Nowadays, the results of these studies allow a first assessment of the colors and finishing techniques ad-

opted in the late medieval city, with particular reference to the architecture of high and medium commission, both public and private.

The present work aims to briefly illustrate the results emerged from the study of some selected contexts related to the late XIII and XIV centuries and then to focus on a more extended chronological range spanning between the XII and XV centuries.

Maurizio Ficari

Tuscan interpreters of the cosmatesque *opus sectile* in the XIV century

Keywords: *Opus sectile*; Cosmati; sienese sculpture; tombs; sacred furnishings

With the beginning the Avignon Papacy in the early XIV century, the long-established tradition of the Roman *marmorarii* (better known as Cosmati) went through a fatal crisis, mainly because of lack of patronage. Nonetheless, an alternative path in this tradition had already been explored in by one of the most celebrated Italian artists of the Gothic era, Arnolfo di Cambio, who had combined the cosmatesque decorative patterns with new, experimental architectural systems in Orvieto, Rome, and Florence. These innovative solutions were soon imitated by other Tuscan sculptors such as Lorenzo Maitani (façade of the Cathedral of Orvieto), Tino di Camaino (funerary monuments commissioned by the House of Anjou in Naples), and Agnolo di Ventura (tomb of Matteo Orsini in Rome). This 'Tuscan' interpretation of the Roman tradition of *opus sectile* became a fundamental vehicle for the preservation and the transmission of the Cosmati's decorative repertory up until the final stages of the Western Schism. Then, during the XV century the cosmatesque heritage experienced a unique revival, as demonstrated by a considerable number of lavish marble floors preserved in some important monuments of the early Renaissance (including the Sistine Chapel).

Elizabeth Bradford Smith

The vault builders of Santa Maria Novella and their impact on its design

Keywords: vault; construction; design, Dominicans; Florence

Links between constructional practice and architectural form were not uncommon in the Middle Ages, often serving as a basis for significant innovations in design. In XII century France, for example, the development of Gothic architecture went hand-in-hand with the adoption of the rib vault, effective for both increased ease of construction and increased clarity in design. In Florence, the Dominican church of Santa Maria Novella (1279-1355) provides a similarly vivid example of a strong interrelation between constructional practices and design. The airy vaulted nave of Santa Maria Novella was new within its Florentine context. Much admired, it would serve as an inspiration for a number of contemporary structures, both in Florence and further afield. Little written evidence has survived regarding the process of design and construction at Santa Maria Novella. Close analysis of the fabric of the nave and its vaults, however, provides a key for understanding the decision taken, in the midst of construction, to redesign the plan and elevation of the *ecclesia laicorum*. Further, it enables the formulation of a hypothesis explaining the unusual sequence of bays in the nave. I suggest that the decision to disrupt the original design was proposed by the vault builders, who, working with the *Operarius* and the Dominican building committee, re-formulated the design of the nave and its vaults, producing the airy spacious nave we see today.

Wilfried E. Keil

The engraved lines as a tool for planning and technical execution in medieval architecture of the XIV century

Keywords: architectural drawing; medieval building technology; lapidary techniques; tracing floor; masons'tem-plates

Drawings carved on stones were already being used in the Romanesque period as visualizations of buildings and as aids for technical implementation. Especially from the last decade of the XII century onwards, the number of surviving carvings increased, which is not only due to issues of preservation but also to a more frequent use. Apart from simple visualizations and auxiliary lines on components such as vault ribs, there are mainly architectural drawings on a scale of 1:1 on floors and walls. These are preserved much more from the second half of the XIII century. The question arises if and how much these drawings have to do with the use of masons' templates. As a further development, in the XIV century drawings for different parts of the building were incised in plaster in multiple layers, making it difficult to identity them today. Relationship to standing architectural elements can however be identified on the tracing floor in York and on the walls of

the choir in Aachen. Also from the XIV century, two wooden plates with incisions from Girona have been preserved, used for the design and execution of glass windows. These show us that in the XIV century there were probably no problems in deciphering many lines carved one above the other.

Andrea Pala

Construction sites and workers in the XIV century architecture of central-southern Sardinia

Keywords: Sardinia; XIV century architecture; sculpture; medieval building sites; sculptural workshops

In central-southern Sardinia of the XIV century there is a phenomenon of 'transition' in the late Romanesque scenario, which sees the disappearance of the icnographic type of church with a semicircular apse, almost supplanted by the single-nave one concluded with a quadrangular presbytery. The ways of this architecture adopted in the island, which probably originate in the Cistercian building sites between the mid XII and mid XIII century and in the Franciscan factories between the mid XIII and mid XIV centuries, are widely verifiable in a vast group of buildings that administratively depended on the Giudicato of Arborea, today indicatively identifiable in a vast central-southern area of Sardinia. From the analysis of the written sources and the surviving material documents it is thus possible to ascertain that in the same Giudicato of Arborea, already from the end of the XIII and throughout the XIV century, there was a fervent building activity that counted several construction sites, some of which remained open for a long time. A new critical examination of some of these monuments, based on the study of ancient sources, on the examination of the archive documentation restorations, on new acquisitions of construction materials, allows to identify the shops that operate in the area, which are united, in some cases, also thanks to the presence of sculptors of the same size who work in different architectural sites.

Giuseppe Antista

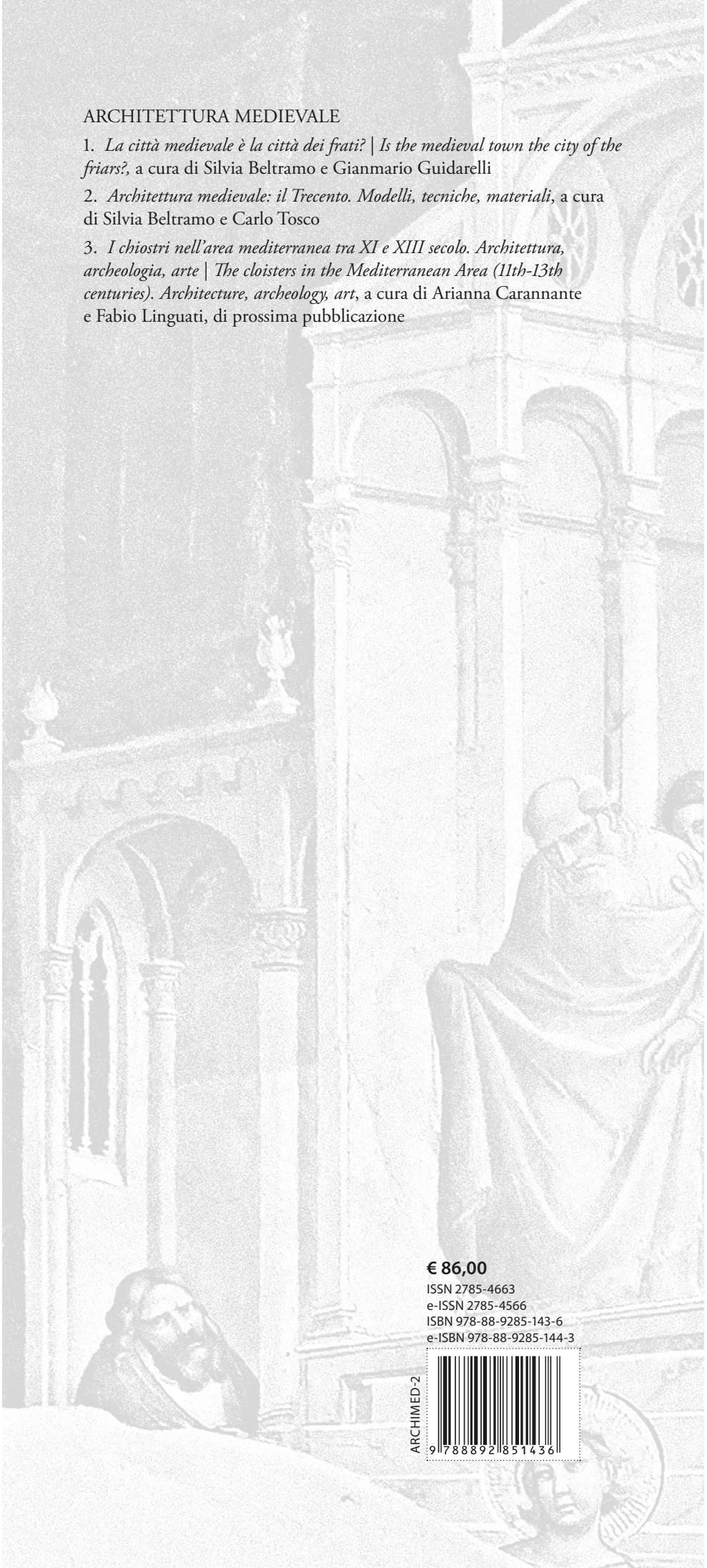
The diaphragm arch construction system in XIV century Sicilian architecture

Keywords: diaphragm arches; Chiaromonte; Santo Spirito; Mussomeli; Palma di Montechiaro

In addition to the construction of vaults, which was both lengthy and expensive, diaphragm arches – in other words a sequence of parallel arches supporting a flat floor or wooden roof – were used in some cases to create large covered spaces during the Middle Ages in Sicily.

This construction system can be found in Santo Spirito abbey in Agrigento which started to be built during the last years of the XIII century. Indeed, the monastery refectory features eight closely-placed pointed arches that support the floor of the dormitory located on the level above. Other diaphragm arches can also be found in the dormitory and in the chapter room. Supporting arcades can also be found in the room located under the 'Barons' Room' in Mussomeli castle which was completed during the second half of the XIV century. While four round arches placed at regular intervals in the chapel of Montechiaro castle support the barrel-vaulted roof, showing an evolution of the original model.

The cases looked at can all be linked to the Chiaromonte family, one of the most powerful noble families in Sicily during that period, and seem to demonstrate how patrons embraced and fully exploited the potential of the diaphragm arch system which was, moreover, widely-used throughout the Mediterranean.



ARCHITETTURA MEDIEVALE

1. *La città medievale è la città dei frati? | Is the medieval town the city of the friars?,* a cura di Silvia Beltramo e Gianmario Guidarelli

2. *Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali*, a cura di Silvia Beltramo e Carlo Tosco

3. *I chiostri nell'area mediterranea tra XI e XIII secolo. Architettura, archeologia, arte | The cloisters in the Mediterranean Area (11th-13th centuries). Architecture, archeology, art*, a cura di Arianna Carannante e Fabio Linguati, di prossima pubblicazione

€ 86,00
ISSN 2785-4663
e-ISSN 2785-4566
ISBN 978-88-9285-143-6
e-ISBN 978-88-9285-144-3
ARCHIMED-2
9 788892 851436

2

ARCHI MED

L'Architettura medievale: il Trecento. Modelli, tecniche, materiali

Il volume nasce dalla convinzione che l'architettura del XIV secolo richieda una nuova riflessione critica e un confronto internazionale sulle prospettive di ricerca. A scala europea si riscontrano sviluppi in tutti i settori dell'edilizia: nella costruzione di edifici sacri, di palazzi pubblici, di strutture residenziali, di castelli e di complessi fortificati. Ancora oggi mancano lavori di sintesi complessivi e ricerche comparative a lungo raggio, in grado di esplorare le relazioni internazionali che guidano le scelte dei committenti, la circolazione dei modelli, l'elaborazione dei progetti, la mobilità delle maestranze. La visione riduttiva di un'architettura "tardo-gotica", che eredita le grandi conquiste del Duecento e le adatta ad un contesto europeo colpito da uno stato permanente di crisi, in un clima di guerre, di pestilenze e di rivolte sociali, non sembra corrispondere alla realtà di un impegno costruttivo e di un patrimonio estremamente complesso che il Trecento ci ha consegnato. Dall'esigenza di esplorare con maggiore attenzione la congiuntura del secolo, e di porre a confronto gli sviluppi delle ricerche nei diversi paesi, ha preso forma l'idea di questo libro. Il volume costituisce uno degli esiti dei progetti di ricerca *MHP – Medieval Heritage Platform. Territorio e insediamenti: nuovi strumenti di ricerca e di divulgazione per il patrimonio* e *Cistercian Cultural Heritage – CCH* che sono stati avviati e realizzati grazie al sostegno del Dipartimento Interateneo di Scienze, Progetto e Politiche del Territorio del Politecnico di Torino. Il risultato è un volume multidisciplinare, che comprende più di cinquanta contributi, esito di metodi e approcci differenti, ma tutti centrati sull'interesse per una riscoperta critica dell'architettura del Trecento in una dimensione europea.

Silvia Beltramo, architetta, specialista, PhD, professoressa associata in Storia dell'architettura al Politecnico di Torino. Svolge attività di ricerca nell'ambito della storia urbana e dell'architettura in età medievale con attenzione allo studio delle architetture religiose monastiche e conventuali e delle tecniche costruttive storiche, temi sui quali vertono numerose pubblicazioni. Tra i suoi libri più recenti: *Il marchesato di Saluzzo tra Gotico e Rinascimento. Architettura città e committenti* (Viella 2015); *I Cistercensi Foglianti in Piemonte tra corte e chiostro (XVI-XIX secolo)*, con G. Armando, P. Cozzo, C. Cuneo (Viella 2020); *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento* con M. Folin, F. Cantatore (Brill 2015). È referente scientifica dei progetti internazionali di ricerca *Cistercian Cultural Heritage: knowledge and enhancement in a European framework* e *Città medievale città dei frati | Medieval city. City of the friars* con Gianmario Guidarelli, con il quale ha curato il primo volume della collana A*rchitettura medievale* dal titolo *La città medievale e la città dei frati? | Is the medieval town the city of the friars?* (All'Insegna del Giglio 2021).

Carlo Tosco, architetto, PhD, è professore ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Torino e coordinatore del corso di laurea magistrale interateneo in *Progettazione delle aree verdi e del paesaggio*. Specializzato all'Università della Sorbona di Parigi, è stato direttore scientifico di progetti europei e di attività di ricerca internazionali. Ha pubblicato volumi e saggi sull'architettura del medioevo, sulla storia del paesaggio e dei giardini. Tra i suoi libri più recenti: *Il paesaggio storico. Fonti e metodi di ricerca* (Laterza 2009); *Petrarca: città, paesaggi, architetture* (Quodlibet 2011); *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione* (Il Mulino 2014); *L'architettura medievale in Italia 600-1200* (Il Mulino 2016); *Le abbazie cistercensi* (Il Mulino 2017); *Storia dei giardini: dalla Bibbia al giardino all'italiana* (Il Mulino 2018); L*'architettura del Duecento in Italia* (Il Mulino 2021); *L'architettura del Trecento in Italia* (Il Mulino 2023).

Contributi di: Giuseppe Antista, Giulia Arcidiacono, Valerio Ascani, Nicolas Asseray, Andrea Augenti, Laurent Barrenechea, Tancredi Bella, Silvia Beltramo, Anna Boato, Elizabeth Bradford Smith, Marco Cadinu, Simone Caldano, Arturo Calzona, Carlo Cairati, Arianna Carannante, Marie-Ange Causarano, Roberta Cerone, Mauro Cortelazzo, Chiara Devoti, Joan Domenge, Maurizio Ficari, Marco Frati, Antonella Furno, Fabio Gabbrielli, Emanuele Gallotta, Filippo Gemelli, Marco Giamello, Virginia Grossi, Dobrosława Horzela, Wilfried E. Keil, Andrea Longhi, Enrico Lusso, Claudio Mazzanti, Ana Marinković, Matko Matija Marušić, Giorgio Milanesi, Silvia Muzzin, Francesco Novelli, Lucina Napoleone, Piotr Pajor, Andrea Pala, Angelo Passuello, Stefano Giuseppe Pirero, Giulia Pollini, Nicolas Reveyron, Federico Riccobono, Serena Romano, Edoardo Rossetti, Jores Rossetti, Marco Rossi, Maria Cristina Rossi, Luigi Carlo Schiavi, Damiano Spinelli, Marcin Szyma, Carlo Tosco, Nicoletta Usai, Paola Vitolo, Marek Walczak, Federico Zoni.